Der Monolog im Drama des Sturms und Drangs

von

Hermann Grußendorf.



Braunschweig.
Druck von Lauer & Co.
1914.

Der Monolog im Drama des Sturms und Drangs.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung
der Doktorwürde der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Hermann Grußendorf.

Braunschweig
Druck von Lauer & Co.
1914.

Eingereicht
am 20. Dezember 1913.

Genehmigt
auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Franz Muncker.

Tag der mündlichen Prüfung:
12. Februar 1914.

Meinen Eltern.

1. Kapitel.

Der Monolog im Dichten und Leben der Stürmer und Dränger.

> Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, ist ein Quacksalber, der seine eigenen Regeln noch weniger kennt, als die Natur der Krankheiten. Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache der Leidenschaft als der Heuchler ihre.
>
> J. G. Hamann.

Ein getreues Abbild der großen Entwicklung der deutschen Poesie im 18. Jahrhundert ist die Geschichte des Monologs. Sie beginnt theoretisch und damit auch in Deutschland als Gegenstand weitläufiger ästhetischer Erörterungen mit Gottscheds Urteil über den Monolog, wie er es in der „Critischen Dichtkunst“ niedergelegt hat. „Da ich von Auftritten handele, so muß ich auch der einzeln gedenken, wo nur eine Person auftritt. Bei den Alten zwar hatten diese mehr Wahrscheinlichkeit als bei uns; weil nämlich damals der Chor allezeit auf der Bühne stund, und mit für eine Person anzusehen war: folglich redete da die einzelne Person nicht mit sich selbst. Bei uns aber ist die Bühne leer; und die Zuschauer gehören nicht mit in die Komödie: folglich hat die Person niemanden, den sie anreden könnte. Kluge Leute aber pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind; es wäre denn in besonderen Affekten, und das zwar mit wenig Worten. Daher kommen mir die meisten einzelnen Scenen sehr unnatürlich vor; und außer der ersten im eingebildeten Kranken, wüßte ich fast keine zu nennen die mir gefallen hätte“[1]). — Gottscheds Theorie steht völlig unter dem Eindrucke der französischen Kunstlehre. Sie wächst aus dem Satze Hédelins heraus: „Je dirai seulement ce que j'estime qu'il faut conserver pour faire un Monologue avec vraisemblance.“[2]) Das rationalistische Zeitalter, die Menschen der Aufklärung, für die es nur Probleme gibt, die mit dem Verstande zu

lösen sind, verlangen vom Monolog, wenn er unumgänglich nötig ist, daß er wahrscheinlich sei, nicht dem Gesetz der vraisemblance widerstrebt. „Eine von innen zum unwiderstehlichen Ausbruch drängende Gemütsbewegung, daneben eine gewisse Kürze und gehaltene Beschränkung im rhetorischen Ausdruck, das sind die Hauptbedingungen, die von der Theorie des dramatischen Monologs im 18. Jahrhundert gestellt werden. Sind sie erfüllt, tritt man gerne, oft sogar begeistert für ihn ein."[3]) Zu jenen, die sich begeistert für den Monolog erklären, gehört Didérot in Frankreich, in Deutschland Mendelssohn. Mendelssohn ist der erste, der die psychologischen Werte des Monologs erkennt. „So unveränderlich eine heroische Seele in ihren Gesinnungen ist und so kurz und nachdrücklich sie diese ihre Gesinnungen zu erkennen gibt, wenn der Entschluß gefaßt ist; ebenso reich und unerschöpflich an Gedanken muß sie sich zeigen, wenn sie ihre Handlung überlegt, und noch ungewiß ist, welchen Weg ihr die Tugend zu gehen befiehlt."[4]) Mendelssohn redet vor allem dem Konfliktmonolog das Wort. Er ist der dramatischste und der leidenschaftlichste. Was aber der Affekt für den Monolog bedeutet, sieht Mendelssohn unter allen Theoretikern am klarsten: „Unter allen Gattungen vom Erhabenen erfordert das Erhabene in den Leidenschaften, wenn die Seele jetzt von Schrecken, Reue, Zorn und Verzweiflung plötzlich betäubt wird, den allerungekünstelsten Ausdruck. Ein aufgebrachtes Gemüt ist einzig und allein mit seinem Affekte beschäftigt, und jeder Begriff, der es davon entfernen will, ist ihm eine Marter. Die Seele arbeitet unter der Menge von Vorstellungen, die sie im Augenblicke eines heftigen Affekts übereilen; sie drängen sich alle zum Ausbruche, und da der Mund sie nicht alle zugleich aussprechen kann, so stockt er und vermag kaum dasjenige (Ges. Schriften: „Die einzelnen Worte") zu sagen, was sich ihm am ersten darbietet." Mendelssohn arbeitet mit diesen Anschauungen theoretisch der praktischen Ausführung durch die Dramatiker des Sturms und Drangs vor. Er dankt die freie, dramatische Auffassung des Selbstgespräches dem Studium der Monologe Shakespeares, die er vielfach übersetzte. Daß aber die Forderungen an die Wahrscheinlichkeit des Monologs und die Zweifel an seine Berechtigung noch nicht aufgegeben sind, beweist die Theorie, die Sonnenfels im Jahre 1768 für das Selbstgespräch aufgestellt hat. „Wird man es glauben, daß ein Mensch in seiner eigenen Gesellschaft sich über das Dafür und Dawider seiner Unternehmung laut Rechenschaft geben, und fast möchte ich sagen, eine Disputation halten werde? Denn ich will nicht erst von Selbstgesprächen sagen, wo die auftretende Person unterwegs auf der Straße sich selbst ihre Reise und ihre Absicht und hundert andere Unschicklichkeiten vorsagt."[5]) Nur darin stimmt Sonnenfels, der gelehrige

Schüler Marmontels mit der neuen Theorie des Monologs überein, daß das Selbstgespräch allein dann echt ist, wenn „die Leidenschaft auf das Höchste gespannt, und das Herz gleichsam zu enge ist, den inneren Kampf in sich zu fassen.“ So oft jedoch auch seit Gottsched gelehrt ist, daß der Monolog einen Affekt ausdrücken soll: große, gewaltige Leidenschaften sind nie im Selbstgespräch des Dramas im Aufklärungszeitalter zum Ausbruch gekommen. Wohl hat Lessing die Mittel — besonders die sprachlichen — gekannt, mit denen er Affekte darzustellen vermochte; aber seine Affekte wirken nicht unmittelbar, sie sind keine Eruptionen einer erregten Seele, sondern genau berechnete, kühl abgezirkelte, aus dem Verstand geborene Empfindungen. Die Wahrscheinlichkeit zu wahren und lieber ihr zu Gunsten auf die Darstellung ungezügelter Leidenschaften zu verzichten, bleibt für den Monolog des Dramas vor der Sturm- und Drangperiode erstes und oberstes Gesetz.

In völlig neue Bahnen drängen die Dramatiker des Sturms und Drangs die Entwicklung des Monologs. Für sie ist die Frage, ob das Selbstgespräch wahrscheinlich wirken solle, und mit welchen Mitteln diese Wirkung erzielt werden könne, abgetan. Die künstlerische Berechtigung des Monologs im Drama steht für sie von vornherein unantastbar fest, jede theoretische Erörterung über ein Für und Wider ist daher überflüssig. Ebenso wie sie die ästhetischen Regeln eines Hédelin, Marmontel, Gottsched und Sonnenfels, von denen sie sich im revolutionären Kampfe frei gemacht haben, verachten,[6]) ebensowenig haben sie das Bedürfnis, sich durch neue Gesetze, im eigenen Lager gegeben, zu binden und zu fesseln. „Willkür und Phantasie“ allein beherrschen das Dichten und Schaffen der Stürmer und Dränger; wer diese Kräfte den schönen Künsten entziehen will, „stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache der Leidenschaft als der Heuchler ihre.“ Unter diesen Umständen kann es nicht Wunder nehmen, daß man nirgends bei den Sturm- und Drang-Dramatikern zusammenhängende, theoretische Betrachtungen über Wesen und Berechtigung des Monologs liest, daß man also schon auf die Untersuchung der praktischen Anwendung des Monologs im Drama angewiesen ist, um daraus bestimmte, verborgen waltende Gesetze zu erforschen und zu prüfen. Nur e i n e theoretische Abhandlung gibt es, die über den Monolog, wie ihn der Stürmer und Dränger auffaßt, einige Anhaltspunkte liefert. Sie stammt von Herder und ist in der Zeit seines Aufenthaltes in Königsberg und Riga abgefaßt, ohne jedoch über eine fragmentarische Fassung hinausgekommen zu sein.[7]) Aber selbst diese Abhandlung ist nicht mit direkter Berücksichtigung des Monologs geschrieben. Sie stellt vielmehr die Geschichte und das Wesen der O d e dar, zu deren Gattung Herder den Monolog rechnet. Was also über

die Ode gesagt ist, trifft auch für den Monolog zu. Daß für Herder in der Abhandlung Ode und Monolog gleiche Begriffe sind, darauf deuten drei Bemerkungen. Bei der Einteilung der Odendichter in vier Klassen stellt er Shakespeare mit seinen „Monologen" obenan, an anderem Orte bezeichnet er im Gegensatz zu der „Ode der Handlung", die er ein kleines Drama nennt, die „Ode des Affekts", als „Monolog". Auf Shakespeares Schriften weist er hin, die unsere Poesie bestimmen müßten: „vielleicht würden wir alsdann auch Originalstücke von Oden haben . . ." Auch sonst zeigt sich in den dramatischen Werken der Stürmer die Neigung, dem Monolog einen odenhaften, lyrischen Charakter zu geben, worauf späterhin einzugehen ist. — Für unseren Zusammenhang kommen nur diejenigen Stellen des Fragments in Betracht, die über das Wesen der Ode Aufklärung geben.

Herder erklärt die Ode und somit auch den Monolog allein aus der Empfindung. Wie Mendelssohn ist ihm das psychologische Moment im Monolog das Wichtigste. Nicht ob man laut spricht, sondern wie sich die Gedanken und Worte im Herzen und im Munde des Monologisierenden gestalten und formen, sucht er zu ergründen. „Der Affekt, der im Anfange stumm, inwendig eingeschlossen, den ganzen Körper erstarrte und in einem dunkeln Gefühl brausete, durchsteigt allmählich alle kleinen Bewegungen, bis er sich in kennbaren Zeichen predigt. Er rollt durch die Mienen und unartikulierte Töne zu der Vernunft herab, wo er sich erst der Sprache bemächtigt: und auch hier durch die genauesten Merkmale der Absteigerung sich endlich in eine Klarheit verliert, die ihm schon sein Selbstgefühl frei läßt." Immer soll in der Ode oder dem Monolog ein Affekt zum Ausdruck kommen. Schon „in den ersten Hymnen, Dithyramben, verliebten und Helden-Oden besang man meistens sein Gefühl", gab man subjektive Empfindungen. „In der Folge wurde die Ode mehr objektiv, teils um neu zu sein, teils weil sich das Gefühl verminderte . . . Uebernähme mans, die ältesten, wahrhaft lyrischen Stücke in diesem subjektiven Gesichtspunkt zu zergliedern: so würde sich nicht bloß die Wahrheit ihrer Empfindung im Ganzen, sondern auch in ihren feinen Gängen zeigen, und sich der kalte Zwang der Neueren entdecken, die sich in einen fremden Affekt der Alten setzen, und, mitten unter heißen Ausrufungen, allgemeine Lehren, Exempel und kalte Uebergänge verlieren. Dies ist überhaupt die gewisse Kluft, in die uns unser Weg zu den Empfindungen, den wir über die Metaphysik nehmen, stürzet: wir zirkeln uns kalte Pläne nach Regeln ab, um künstlich trunken in ihnen zu Kindern zu werden." Diesen Weg gehen die Dichter des Aufklärungszeitalters; die Vernunft predigt ihren Empfindungen, sie sind Kunstpoeten. Herder aber will nichts von Regeln und Metaphysik wissen, allein die „Natur-

dichter" sollen vorbildlich sein. Damit setzt er in schärfsten Kontrast zu den alten Lehren und Gesetzen die sich neu bahnende Richtung in der Literatur, die bald ihre eifrigsten Apostel finden sollte. Herder hat diesen Kontrast klar in den Worten ausgedrückt: „Die heißeste Leidenschaft, und die kälteste Empfindung der Vernunft sind in ihrer Wahrheit und Form so weit verschieden, daß ihr Maß verschwindet: Vernunft und Gefühl bleiben die beiden Enden der Menschheit. Eine deutliche durch Worte bewiesene Empfindung ist ebenso ein Unding, als der feurige Gang der Leidenschaft, der abgemessen wie ein Philosoph, gehen soll." Für Herder ist aber des wahren Dichters Trieb: Wut, Leidenschaft, die sich am vollendetsten in der Ode verkörpert. Zwei Ausdrucksarten der Ode gibt es für den Affekt: „Entweder drückt die Ode den Affekt an sich gleichsam im Gemälde, oder in Handlung aus." Die Ode der Handlung kommt hier nicht in Betracht, wohl aber die Ode des Affekts, die Herder direkt als Monolog bezeichnet. „In ihr macht Gegenstand und Empfindung eine Art von Einheit aus, zu der nur die mancherlei Züge des Affekts eine Mannigfaltigkeit dazu machen, die dennoch nur immer eine Seite zeigen können. Mehr gemäßigt wird diese Ode des Affekts ein Gemälde der Einbildungskraft, das ohngeachtet seines großen Originalzuges sehr vielen Mißbräuchen unterworfen sein kann. Sonst aber ist diese Dichtart der Natur am nächsten, die originalste und der Grund der übrigen."

Herder hat die Fragmente über die Ode nicht veröffentlicht; trotzdem aber vergeht kein Jahrzehnt, daß die Forderungen, die er in der halb ausgeführten Abhandlung aus Ursprung und Wesen der Ode hergeleitet hat, auch praktisch durch die Dramatiker des Sturms und Drangs zur Ausführung kommen. Sie alle entwickeln das Selbstgespräch aus einer leidenschaftlichen Empfindung, der sich der Monologisierende mehr oder weniger rückhaltlos — ganz entsprechend der Stärke des Temperaments des Dichters — hingibt. Da sie den Monolog in der rechten Erkenntnis seiner Bedeutung für das Drama meist als Charakterisierungsmittel anwenden, ist es ihnen ein leichtes, in ihm alle Arten der Leidenschaften, die das Innere der Helden und Heldinnen erregen, begeistern oder peinigen, darzustellen. Keinen Affekt gibt es für sie, den sie nicht wagten, im Monolog zu verkörpern. Gellert sagt zwar noch in seiner Schwedischen Gräfin: „Die Sprachen sind nie ärmer, als wenn man die gewaltigen Leidenschaften der Liebe und des Schmerzes ausdrücken will", doch die Stürmer und Dränger hätten ihn dreißig Jahre später eines Besseren belehren können. Gerade den Leidenschaften der Liebe und des Schmerzes geben sie einen sprachlichen Ausdruck, wie ihn allerdings am wenigsten Gellert hätte ahnen können.

Den Reichtum der Empfindungen, die Darstellungskraft der

Leidenschaften schöpfen die Stürmer und Dränger aber nicht aus dramatisch bewegter Seele, sondern aus der lyrischen Stimmung. Wie sie überhaupt — mit Ausnahme Schillers, Klingers und Wagners — mehr Lyriker als Dramatiker sind, so fühlen sie sich auch dem lyrischen Selbstgespräch enger verwandt als dem dramatischen Monolog. Ja sie kommen sogar zu der Erkenntnis, die die Dramatiker des Aufklärungszeitalters nicht besaßen, daß nämlich für Inhalt und Form kein Unterschied zwischen dem lyrischen Monolog im Drama und dem Monolog im lyrischen Gedicht besteht, daß eben nur der Ausdruck Monolog für das Alleinsprechen des lyrischen Dichters ungewöhnlich ist, „weil er, eine Handlung voraussetzt, worin im übrigen die Zwiesprache oder das Sprechen mehrerer herrscht.“[8]) Theoretisch weist Herder auf den engen Zusammenhang des lyrischen Gedichtes und des Monologs hin, indem er in seiner Abhandlung über die Ode die Begriffe Ode und Monolog gleichsetzt, praktisch veranschaulichen die Stürmer und Dränger in den Monologen ihrer Dramen die nahe Verwandtschaft des Selbstgespräches mit dem lyrischen Gedicht.

Die Neigung der Stürmer zur lyrischen Ausdrucksform des eigentlich dramatischen Monologs erklärt sich aus den literarischen Zuständen der Zeit. Nicht nur Shakespeare leuchtet als großes Vorbild den deutschen Dichtern, ebenso begeistert liest man auch die lyrischen Nachtgedanken Youngs, die revolutionär-empfindsame Naturlehre Rousseaus, ebenso berauscht man sich an den biblischen Hymnen, den epischen Gesängen Homers, den feurigen Dithyramben Pindars, den schwermütigen Klagen Ossians. Diese Dichter geben keine nüchternen, aufklärenden Berichte über Ereignisse und Gegenstände, wie sie sich in der Verstandesdichtung finden, sie schildern nicht als objektive Beobachter, sondern beleben alles mit heißer, leidenschaftlicher Empfindung oder mit innigem Naturgefühl. Das Zeitalter der Empfindsamkeit führen sie herauf. Neu sind aber nicht nur für die deutschen Nachahmer die Stoffe, die ihre Vorbilder in den Gedichten behandeln, und die persönliche Stellung, die sie zu ihnen nehmen, neu ist auch für sie die Form. Sie paßt sich ganz dem Ausdrucke wilder Affekte, erregter Leidenschaften, lyrischer Stimmungen, zarter Gefühle an, indem der Dichter für sie das Selbstgespräch wählt. Sich selbst gesteht der Schaffende, was ihn im Innersten bewegt. In der Einsamkeit der Nacht hängt der Dichter seinen philosophischen Gedanken über Vergänglichkeit und Sterben nach. In einer fortlaufenden Aneinanderreihung von Apostrophen bildet Young[9]) den Monolog. Er apostrophiert die „Stille und Finsternis, ihr ernsten Schwestern! ihr Zwillinge der Nacht!“, die „blasse Cynthia“ und die „süße Philomele“. Wenn er den Tod Clarissens beklagt, so ruft er schmerzvoll: „Kehret euch weg, hoffnungslose Gedanken! kehrte euch von ihr weg . . . Hinweg-

gerissen zu werden, noch ehe dein völliger Lenz gekommen war! und in deiner Brautstunde, und da dich das geneigte Glück, mit deinem Liebhaber anlächelte". Die Apostrophe ist das einzige Mittel, das Young zur Charakterisierung des Selbstgesprächs zu verwenden weiß. Infolgedessen klingen die Gesänge leicht eintönig. Die Befürchtung, daß das Gedicht zuviel „Einförmigkeit und Monotonie haben würde, wenn es durchgehends ein Soliloquium gewesen wäre,[10]) veranlaßt ihn daher zuweilen mit einer Anrede an eine andere Person (Lorenzo) abzuwechseln. — Monologisch sind auch die Lieder Ossians. „Gebeugt, weinend, traurig, niedergeschlagen, sinkt Cuthullin in Cromlas Wald und beklagt seine gefallenen Freunde: „Wie viele liegen da von meinen Helden",[11]) Colma singt, „da sie auf dem Hügel allein saß". Und „wie ein Windstoß im Walde, wie eine Welle am fernen Gestade" jammert Alpin, der treffliche Sänger, allein auf dem schweigenden Hügel[12]). Während Young sich im Selbstgespräch meist mit abstrakten, toten Dingen unterhält, beseelen Ossians Helden und Jungfrauen Gegenstände der Natur mit eigenen Gefühlen und Empfindungen. Dem Sturmwind, dem reißenden Strom, Felsen und Bäumen, Wald und Hügel klagen sie ihr Leid, die Geister der Toten rufen sie an, die Erschlagenen auf der einsamen Heide. Die Monologe Ossians sind weit dramatischer als die Youngs, sie kommen den Monologen im Drama am nächsten. An Wucht und Kraft der Sprache stehen sie neben den biblischen Hymnen, die gleichfalls monologisch gehalten sind. Auch von den Griechen und Römern lernen die Stürmer und Dränger den lyrischen Monolog im lyrischen und epischen Gedicht. Homer, der von ihnen viel verehrte und vielgelesene Dichter, liebt den Monolog. Der unmittelbaren Beobachtung menschlicher Sitten entspringt diese Vorliebe. „Der Grieche sprach, wenn er lebhaft empfand oder nachdachte, mit sich selber; wenigstens war ihm das nichts Fremdes; den Monolog, den der Dichter in Gefahr und Affekt einführte, war ihm, wenigstens dem jonischen Griechen, etwas Natürliches, aus dem Leben um ihn her geläufiges"[13]). Pindar feiert in dithyrambischen Monologen die Feste der Griechen, und Ovid hat eine Menge erotischer und auch sonst pathetischer Monologe in den Metamorphosen.

In Deutschland, wo nach einer Zeit platter, nüchterner, jeden Gefühls barer Verstandespoesie plötzlich in den Dichtern das Feuer der Leidenschaft wieder aufflammt, wo sie wieder ein helles Auge für die Kraft und Schönheit der Natur, ein feinfühliges Ohr für den Wohllaut der Sprache empfangen, vertiefen und verstärken die ausländischen Vorbilder die zarten und noch schüchtern hervortretenden Regungen einer empfindungsreichen, aus dem Gemüt geborenen Dichtung. Klopstock ist der erste große und für die Nachahmung bedeutsamste Dichter dieser Richtung. Er verwendet sogleich den Monolog in reichstem Maße,

sowohl in seinem lyrischen Epos wie in den Oden. Aus dem Messias lassen sich viele Beispiele anführen. Besonders reich an Monologen ist der IX. Gesang. Die Zweifel Abbadonas, ob er sich in einen Engel des Lichts verstellen und Christus aufsuchen solle, oder ob er besser fern bleibt, stellt Klopstock im Konfliktmonolog dar (V. 440—468, 472—480). Als Abbadona dann auf Golgatha den Herrn am Kreuze sieht, bricht er in ein dramatisch bewegtes, rhetorisch wirksames Selbstgespräch aus (V. 547—584, 591—618). Die Frage ist, ob Klopstock diese Worte als Monologe angesehen wissen wollte, d. h. ob er sie sich laut gesprochen gedacht hat. Denn es herrscht noch in dieser Zeit die Vorstellung, daß ein Selbstgespräch unbedingt mit lauten Worten ausgedrückt werden müsse. Aus den Angaben, die Klopstock den Alleingesprächen hinzufügt, ist dies nicht immer festzustellen. Denn meist beginnt oder schließt der Dichter mit der Bezeichnung: „also dacht' er“ (IV. 939, IX. 440, 472, 591, X. 172, 212, XIII. 277) oder „sagt bei sich“ (II. 835, X. 36); seltener sind die Anmerkungen „. . . . entsanken des Sehers Munde gebrochene Worte (X. 699), „so ruft er“ (VII. 178) u. s. f. Wohl aber läßt die Art, wie Klopstock diese „Gedanken“ zum Ausdruck bringt, darauf schließen, daß sich der Dichter die Worte nicht nur gedacht, sondern gesprochen vorstellt. Sowohl nämlich durch die starke Verwendung der Apostrophe wirkt im Messias das Selbstgespräch lebendig, als auch besonders durch die dramatisch zugespitzte Situation, in der sich stets der Monologisierende befindet. Infolgedessen herrscht der Konfliktmonolog, der dramatischste unter den Monologen, vor. Einerlei aber auch, ob Klopstock regelrechte Monologe in diesen Gedankenäußerungen schaffen wollte oder nicht, seine Nachahmer und besonders die Stürmer und Dränger haben sie ebenso als Monologe aufgefaßt, als etwa die Oden, in denen der Dichter zu sich redet. In ihren Dramen sowohl — Schiller bildet im ersten Monolog des IV. Aufzuges seiner Räuber (1. Fassung) den monologischen berühmten Anfang des dritten Gesangs nach — wie in ihren lyrischen Gedichten spielt der Klopstocksche Monolog eine wichtige Rolle.

Im 12. Buche von Dichtung und Wahrheit erzählt Goethe, wie sich in seinem sturm- und drangvollen Herzen alle Empfindungen monologisch gestalteten. „Mehr als jemals war ich gegen offene Welt und freie Natur gerichtet . Unterwegs sang ich mir seltsame Hymnen und Dithyramben, wovon noch eine unter dem Titel „Wanderers Sturmlied“ übrig ist. Ich sang diesen Halbunsinn leidenschaftlich vor mich hin, da mich ein schreckliches Wetter unterwegs traf, dem ich entgegengehen mußte.“ Leidenschaftliche Gesänge, zärtliche, trotzige, dithyrambische Apostrophen sind die übrigen Gedichte dieser Periode (Pilgers Morgenlied, Vom Berge, Prometheus, Ganymed u. s. f.). Auch Lenz und Maler Müller, die Göttinger Haindichter Bürger,

Hölty und Friedrich Stolberg, besonders aber Schiller (Lauralieder), haben in ihren Gedichten so viel zu bekennen und zu gestehen, daß sie die Form des intimen, lyrischen Selbstgespräches wählen. Der Schritt zum lyrisch-monologischen Bekenntnis im Drama kann daher naturgemäß nur klein sein. Denn die Materie, die im dramatischen Monolog behandelt wird, unterscheidet sich nicht von der im lyrisch-monologischen Gedicht. Die ganze Fülle lyrischer Empfindungen findet auf diesem Wege Zugang in das Drama. Während dieser Einfluß als Erweiterung des Stoffgebietes des dramatischen Monologs einen großen Fortschritt über das Selbstgespräch im Lessingschen Drama hinaus bedeutet, erwachsen der dramatischen Form durch das Vorbild des lyrischen Gedichtes schwere Gefahren. Der junge Schiller allein hat instinktiv geahnt, daß die Monologform des lyrischen Gedichtes die dramatische Kraft im Selbstgespräch lähmen würde, und sich wohl in seinen Jugenddramen gehütet, der Lyrik einen zu breiten Spielraum zu überlassen, vollends den Monolog nach Art des lyrischen Gedichtes zu gestalten. Goethe dagegen, der lyrische Dichter, verzichtet gern auf die große theatralische Wirkung, die Schiller mit dem Monolog erzielt, zugunsten der lyrischen Monologform. Er ist auch der erste, der es wagt, die äußeren Schranken, die zwischen der dramatischen Prosa- und der lyrisch gebundenen Form des Selbstgesprächs gezogen waren, aufzuheben und dem Monolog im Drama die Gestalt des lyrischen Gedichtes zu geben (Gretchenmonologe im Faust, Prometheus).

Wie vom lyrischen Gedicht, so erhält auch vom lyrischen Roman der Monolog im Drama Anregung. Was der Monolog für das Drama ist, bedeutet für den Roman die Verwendung der Tagebuch- und Briefform. „Sie eignet nicht Romanen, welche das unruhige Handeln einer bewegten Zeit, kühne Taten, ein an dramatischen Wechselfällen reiches Leben vorführen sollen. Für einen solchen Roman war die Zeit überhaupt nicht geeignet"[14]). Die Geschicke der Sturm- und Dranghelden spielen sich nicht in der lauten Welt ab, sondern im Innern der Seele. Um die Regungen des Herzens, die Kämpfe und Leiden des ringenden Menschen bloßlegen zu können, wählen die Romandichter die Brief- und Tagebuchform. Goethes Werther ist ein Briefroman, Miller verflicht in seinem Siegwart einen lebhaften Briefwechsel und Tagebuchberichte. Gewiß unterscheiden sich die Funktionen, die dem Selbstgespräch im Drama obliegen, stark von denen im Roman. Beispielsweise steht in einem weit anderen Verhältnis zur Entwicklung der Handlung der dramatische Monolog als der Romanmonolog. Doch hierum handelt es sich nicht, sondern um die Gleichheit der Ausdrucksmittel, durch die der Seelenzustand eines Menschen verkörpert wird. So kommt es, daß die Geständnisse Werthers Norm und Vorbild

für die monologische Gestaltung empfindsamer Charaktere im Drama werden können, daß Stella, Fernando, Cäcilie u. s. f. im dramatischen Monolog genau so sprechen wie Werther in den Aufzeichnungen an seinen Freund Wilhelm.

Ist einerseits durch die Verwischung der Grenzen, die bisher zwischen dem Monolog im Drama, lyrischen Gedicht und lyrischen Roman gezogen waren, eine Flut neuer, stofflicher Probleme und Darstellungsformen in das dramatische Selbstgespräch geströmt, so ist anderseits die von den Stürmern hochverehrte Kunst Shakespeares für die Entwicklung und Umgestaltung des Monologs im Drama von größter Wichtigkeit.

Auch Shakespeare unterstützt die Sturm- und Drangdichter darin, dem Monolog lyrisch stimmungsvollen Charakter zu geben. Seine Helden können, wie später die Stürmer und Dränger, Ruhe und Sammlung nur im ewigen Reiche der Natur finden. Am nächsten aber und ihr am engsten verwandt fühlt sich der Mensch, wenn er in ihr allein ist. Drum liebt es der große Menschenkenner Shakespeare, das Empfinden des Monologisierenden, mag er in wildem Affekt toben, stillen Reflexionen nachhängen oder in tiefer Schwermut klagen, immer in harmonischen Einklang zu setzen mit dem Walten der Natur. Lear brüllt auf sturmzerzauster Heide: „Blast Wind' und sprengt die Backen" (III. 2), Lorenzo betrachtet mit stiller Freude, wie der Morgen der Nacht frohlächelt (Romeo und Julie, II. 3). Die Stürmer und Dränger wenden große Aufmerksamkeit der Wahrung des Stimmungscharakters eines Monologs zu. Man vergleiche beispielsweise den Brutusmonolog (Julius Cäsar, II. 1) der Lenzschen Uebersetzung[15]) mit der Wielands. Als Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst einen Hamletmonolog verdeutscht, sucht er in ihm möglichst „den schwermütig verachtend-bitteren Ton des Stückes" zu kopieren. Nicht aber immer aus Freude an lyrischer Ausmalung gab Shakespeare so häufig poetischen Stimmungen in seinen Monologen Raum. Die Ortlosigkeit der alt-englischen Bühne zwang ihn, durch einen breiteren Bericht dem Publikum Anhaltspunkte über die Oertlichkeit zu geben. Er nutzte dann diesen Verlegenheitsgriff aus, indem er in den von Haus aus einfachen Bericht eine Flut lyrischer Stimmung fließen ließ. Die Unkenntnis der Stürmer und Dränger über die Bühnenverhältnisse zur Zeit Shakespeares und daher ihre Unfähigkeit, Fehler und Mißstände in den Shakespeareschen Dramen aus den damaligen Zuständen abzuleiten, sie selbst aber zu meiden und nicht nachzuahmen, brachte für die Entwicklungsgeschichte des Selbstgesprächs im deutschen Drama verwirrende Wirkungen.

Ueber das Wesen des Monologs herrschen durchaus unklare Vorstellungen bei den Stürmern und Drängern. Sie stehen zu

sehr unter dem Einflusse der drückenden Tradition, als daß sie sich von der von Shakespeare und Lessing gepflegten Auffassung hätten frei machen können, daß der Monolog unbedingt laut ins Publikum gesprochen werden müßte. Sie kommen, trotzdem sie sonst überall an Stelle der Regeln und Gesetze die freischaffende Phantasie walten lassen, nicht zu der Erkenntnis, das Selbstgespräch als ein von der Umwelt abgeschlossenes, intimes Gebilde anzusehen, es als ein in Gedanken geführtes Gespräch aufzufassen, das nur deshalb in Worten ausgedrückt werden muß, weil sich der Dichter keines anderen Mediums als der Sprache bedienen kann, um verborgene Gefühle und Gedanken allgemein verständlich zu gestalten. Sie unterwerfen sich vielmehr kritiklos dem Vorbilde Shakespeares, ohne zu wissen, daß Shakespeare seine Ansicht über das Selbstgespräch sicherlich von Grund aus geändert hätte, wenn er seine Dramen für eine Bühne geschrieben hätte, wie sie den Deutschen von Italien überkommen war. Shakespeare besaß aber eine eigene, durch völlig andere Verhältnisse bestimmte Bühne als die Sturm- und Drangdramatiker. Seiner Bühne war das Prinzip der Intimität fremd.[16]) „Darauf deutet schon das äußere szenische Gerüst. Der Spieler stand inmitten der Zuschauer. Er hatte hier das Gefühl, daß er für das Publikum da sei und zu dem Publikum spreche und spiele. Infolgedessen sind Elemente in den Monologen, die an sich dieser Gattung fremd sind, aufgenommen. Vor allem zur Orientierung des Publikums erzählende Momente.“ Die Stürmer und Dränger übersehen gänzlich die Entwicklung, die auch der Shakespearesche Monolog durchmacht, und schätzen die durch Zeit und Umstände geprägten Selbstgespräche mit derselben urteilslosen Verehrung ein, wie sie die herrlichen Monologe in den Alterswerken des englischen Dichters nachahmen.

Auch für die Verwendung des Apartes, das Lessing, beeinflußt von den französischen Dramatikern, in seinen Jugenddramen frisch wuchern läßt, später aber beschränkt, ist ihnen Shakespeare, der sich des „Beiseite Sprechens“ sehr oft bedient, vorbildlich. Doch finden sich bei weitem nicht so viele und so lange Aparte in den Sturm- und Drangdramen als bei Shakespeare und Lessing. Kurze Aparte entspringen meist einer tiefen, nicht zu dämmenden Erregung und haben deshalb einen psychologisch-künstlerischen Wert. Sehr oft wächst das Aparte zum „Monolog in Gegenwart anderer“ aus. Der Sprecher ist so mit sich beschäftigt, daß er seine Umgebung völlig vergißt. Maler Müller bevorzugt diese Monologform. Da im allgemeinen das Aparte ebenso wie der Monolog dem Affekt entspringt, also auch gleichen Gesetzen unterworfen ist, die bei der Betrachtung des Selbstgespräches geltend gemacht werden, so bedarf es nicht besonderer Erörterungen über die Entwicklung des Apartes. Nur

dort wird ausführlicher vom Aparte gesprochen werden müssen, wo es die Form des „Monologs in Gegenwart anderer" annimmt, also besonders bei Maler Müller und Lenz.

Der Gestaltung des Selbstgespräches vom nüchternen leidenschaftslosen Verstandesmonolog Lessings zum lyrischen, charakterisierenden Stimmungs- und Affektmonolog der Stürmer und Dränger geht parallel die große Entwicklung des Dramas. Unter dem Einflusse Shakespeares vollzieht sich bei den deutschen Dramatikern ein gewaltiger Umschwung in der Auffassung vom Dramatischen. Dem Handlungsdrama der Alten, der Franzosen, Lessings stellen sie das Charakterdrama gegenüber. „Es kommt itzt darauf an, was beim Schauspiel eigentlich der Hauptgegenstand der Nachahmung: der Mensch? oder das Schicksal des Menschen?"[17]) Aristoteles hatte gelehrt, daß die Personen des Dramas nicht handeln sollten, um ihre Sitten darzustellen, sondern daß die Sitten um der Handlung willen mit eingeführt würden. Lenz aber entgegnet: „Ohnmöglich können wir ihm darin Recht geben, so sehr er zu seiner Zeit recht gehabt haben mag." Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessieren, ohne davon den Grund der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Wir aber hassen solche Handlungen, von denen wir die Ursache nicht einsehen und nehmen keinen Teil daran. Daher sehen sich die heutigen Aristoteliker, die bloß Leidenschaften ohne Charaktere malen, genötigt, eine gewisse Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, aus der sie darnach alle Phänomen ihrer Handlungen so geschickt und ungezwungen ableiten könen, und die im Grunde mit Erlaubnis dieser Herren nichts als ihre eigene Psychologie ist. Wo bleibt aber da der Dichter, wo bleibt die Folie? Große Philosophen mögen diese Herren immer sein, große allgemeine Menschenkenntnis, Gesetze der menschlichen Seele Kenntnis, aber wo bleibt die individuelle?" Selbst Persönlichkeiten zu sein, die Helden und Heldinnen ihrer Dramen individuell zu gestalten, einer charakteristischen Kunst, die die „einzig wahre" ist,[18]) zu dienen, dahin geht Lebens- und Kunstauffassung der Geniedramatiker. Sowohl im Schaffen wie im Leben sind ihnen aber Shakespeares große Dramengestalten vorbildlich.

Dieser Umschwung in den Anschauungen über das Drama erteilt dem Monolog völlig neue Funktionen innerhalb des dramatischen Gefüges. Da der Hauptwert des Dramas nunmehr nicht in der Handlung ruht, sondern in der Charakterisierung der Personen, so wird das Selbstgespräch, dessen Notwendigkeit sich aus seiner Verwendung als Charakterisierungsmittel ergibt, an Bedeutung für die Charakterschilderung steigen. Denn dies ist die wesentliche und Hauptaufgabe des

Monologs: hinab zu leuchten in das Innere des Menschen, zum Ausdruck zu bringen, was kein Mensch dem anderen anvertraut, durch Selbstbekenntnisse den Charakter des Sprechenden zu klären und sein Handeln zu motivieren. Denn „der Monologisierende nimmt kein Blatt vor den Mund und redet bare Wahrheit" [19]). Zu der inneren Notwendigkeit, die den Dramatiker zwingt, zur Ausdrucksform des Monologs zu greifen, tritt das Bedürfnis des Stürmers und Drängers, seine Gestalten häufig in Monologen sprechen zu lassen. Denn es ist seine eigene Gewohnheit, sich in Selbstgesprächen zu ergehen. Wie man aber nie den Dichter und sein Werk vom Menschen trennen soll, vielmehr aus den Sitten dieses auf Eigentümlichkeiten jenes schließen darf, so auch bei den Stürmern und Drängern, die ihre Persönlichkeit in ihren Dramen nie verleugnen, vielmehr in den Helden sich selbst kopieren, in ihnen persönliche Ideen, Tendenzen und Empfindungen verkörpern. Bevor daher auf die Bedeutung des Monologs im Charakterdrama eingegangen wird, mag ein Exkurs über die Gewohnheit des „Genies", im Leben mit sich laut Zwiesprache zu halten, Aufklärung geben. Gottsched hatte zwar in erhabener Ueberlegenheit gesagt: „Kluge Leute pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind", und hatte dabei an den Idealtypus eines nüchternen Verstandesmenschen oder auch an sich selbst gedacht. Doch dieses Ideal ist für die Stürmer und Dränger abgetan. Nicht der Lehre des Verstandes, sondern der Stimme des Herzens, die so lange geschwiegen hatte, lauschen sie. Sie versenken sich ganz in ihre Empfindungen, beschäftigen sich nur mit dunkelen, heißblütigen und schwermütigen Gefühlen, die sie zu fassen und zu ergründen suchen, und die doch den meisten von ihnen unlösbare Probleme geblieben sind. Die Beschäftigung mit rein individuellen, psychologischen Problemen lenkt sie von der Umwelt und der Wirklichkeit ab, treibt sie in die Einsamkeit, die Natur. Hier können sie allein und ungestört ihren Träumereien nachhängen, in langen Selbstgesprächen ihren Empfindungen Lauf lassen oder die Monologe der Shakespeareschen Helden deklamieren. Die Autobiographien und Romane dieser Zeit, die bestimmte oder fingierte Sturm- und Dranghelden schildern, verfehlen nie, deren Gewohnheit, sich in Monologen zu ergehen, hervorzuheben. Goethe erzählt im XIII. Buche von Dichtung und Wahrheit: „Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und rezitierte sie gern." [20]) Auf einem Kirchhof reflektiert Anton Reiser, [21]) eine echte Sturm- und Drangnatur: „Kleinheit erweckt Leerheit." Er empfindet den „Uebergang vom Dasein zum Nichtsein." Denn „die Monologen des Hamlet hefteten sein Augenmerk zuerst auf das Ganze des menschlichen Lebens." Charakteristisch ist folgende Bemerkung: „Wenn Reiser zum Beispiel etwa von sich sagen

hörte: Der Reiser ist doch ein sonderbarer Mensch, er geht des Abends ganz im Finstern dreimal um den Wall und spricht mit niemand als mit sich selbst, so war ihm das nicht unangenehm zu hören." Am zahlreichsten aber sind die Monologe in den Leiden des jungen Werther, der als das Vorbild eines Stürmers und Drängers anzusehen ist. Die überquellende Liebe, die er zu Lotte im Herzen trägt, beherrscht so sehr sein Gemüt, daß er die Geliebte stets um sich glaubt, nichts tut, ohne sie, die Entfernte, wie einen anwesenden Menschen, zu fragen, zu bitten, aufzufordern u. s. f. Am 21. November schreibt Werther an Wilhelm: „Ich habe es mir hundertmal wiederholt und gestern Nacht, da ich zu Bette gehen wollte, und mit mir selbst allerlei schwatzte, sagte ich so auf einmal: Gute Nacht, lieber Werther! und mußte hernach selbst über mich lachen." Und wenn er des Morgens aufsteht und sich ermuntert, so ruft er: „Ich werde sie sehen . . . ich werde sie sehen!" Immer ist es der Affekt, der Werther zum Sprechen zwingt. Nach der Begegnung mit dem Irrsinnigen monologisiert er in großer Erregung auf dem Rückwege zur Stadt, ebenso als er den kranken Amtmann verläßt, bei dem er unerwartet mit Albert zusammentrifft: „Ja, ja," sagte er zu sich selbst, mit heimlichen Zähneknirschen, „das ist der vertraute, freundliche, zärtliche, an allem teilnehmende Umgang, die ruhige, dauernde Treue." Und wenn Werther allein ist, von schmerzlicher Verzweiflung gepeinigt, so geht er in seinem Zimmer herum, weint laut und redet aufgebracht mit sich selbst. Die Dichter dritten und vierten Ranges, die in ihrem tollen Gebaren weiter nichts als eine mit Absicht zur Schau getragene Originalität suchen, geben auch in der Charakterisierung ihrer Helden ein Uebermaß bizarrer und lächerlich wirkender Leidenschaften. In Millers Siegwart findet Kronhelm Grund zum wütenden Monolog, wenn er von seinem Mädchen keinen Brief erhält: er „knirschte mit den Zähnen und stampfte auf den Boden: „Nun so wollt ich, daß ich die Welt zertrümmern könnte!" [22]) Auch Siegwart kann sich meist nicht mäßigen, er ringt die Hände, spricht und weint laut.

Doppelt lebhaft tritt die Vorliebe des Stürmers für den Monolog im Drama, der eigentlichen und persönlichsten Ausdrucksform des „Genies" hervor. Während sich der Dichter im Roman das Recht nimmt, hier und da selbst in die Handlung einzugreifen, tritt er im Drama ganz zurück. Will er eigene Empfindungen, Selbstbekenntnisse zum Ausdruck bringen, so muß er sich eines seiner Helden als Sprachrohr bedienen. Da aber gerade die Sturm- und Drangdramatiker viel auf dem Herzen haben, das Allerpersönlichste, das sie bewegt, den von ihnen ersonnenen Gestalten einhauchen, so ist es nicht verwunderlich, daß die Charaktere dieser Dramen bis oben hin von Leidenschaft vollgepumpt sind, die sich naturgemäß am energischsten

in den Monologen entlädt. Ungeheuer groß ist daher der Aufschwung, den das Selbstgespräch im Verhältnis zu den Dramen des Aufklärungszeitalters im Sturm- und Drangdrama nimmt, und der nicht nur eine Berechtigung in der persönlichen Neigung der Stürmer für das Selbstgespräch findet, sondern der vor allem seine Notwendigkeit auf die Neugestaltung des Dramas und die Betonung der Charakterzeichnung gründet. Den Weg, auf dem die Charakterisierung eines Menschen durch den Monolog zu erreichen ist, brauchen die Stürmer und Dränger nicht erst zu suchen, er wird ihnen durch Shakespeare gewiesen. Die Einwirkung des englischen Dichters hat zwar den Vorzug, daß die deutschen Dramatiker mühelos einen guten Monolog nachzudichten lernen, aber die blinde Verehrung, die sie zu Shakespeare hegen, läßt ein kritisches Studium nicht aufkommen. Dieser Vorwurf mußte den Sturm- und Drangdichtern bereits gemacht werden, als von der Intimität, die sowohl dem Shakespeareschen Selbstgespräch infolge der Bühnenverhältnisse wie dem Monolog im Geniedrama mangelt, gesprochen wurde. Er setzt aufs neue ein, wenn man die Nachahmung des Charakterisierungsmonologs einer Beurteilung unterzieht. Eine, nicht nur für die Entwicklung des Monologs, sondern für das ganze Drama in Betracht kommende Eigenschaft der Stürmer ist es, daß sie die Charakterzüge der Shakespeareschen Dramengestalten nur so weit verstehen, wie sie ihrem eigenen Charakter homogen sind. Ihre persönliche Anlage ist aber auf wilde Leidenschaft, überschwängliches Gefühl und weichliche Empfindsamkeit gestimmt. Sie nehmen also die rauschende Skala der mannigfaltigsten Affekte und Stimmungen Shakespeares verständnisvoll und nachfühlend an, ahmen sie aber nicht nur nach, sondern vergrößern und vergröbern sie bis zur Grenze der Aeußerlichkeit und Gemachtheit, so daß sie in ihren Dichtungen Zerrbilder Shakespearescher Dramen schaffen. Auch im Monolog macht sich dieser Fehler geltend. Infolge der starken Vergröberung der Charaktere, der maßlosen Uebertreibung jeder Gefühlsregung sind die Geniedramatiker nicht imstande, die Empfindungen, die ihre Helden durchdringen, in einzelnen Monologen abzutönen. Fast jedes Selbstgespräch gleicht dem andern und wiederholt nur, was in vorangegangenen Monologen bereits gesagt ist. Hinzu kommt noch, daß die Stürmer jede sich bietende Gelegenheit wahrnehmen, den Dialog durch ein Selbstgespräch zu unterbrechen, um in ihm ihre Affekte und die ihrer Helden austoben lassen zu können. Da ihre Stellung zum Charakterisierungsmonolog aber sehr verschiedenartig, immer individuell ist, so muß hier auf die Einzeldarstellung verwiesen werden, die das Verhältnis eines jeden Dichters zum Charakterisierungsmonolog behandelt.

In der Notwendigkeit des Monologs für die Charakterisierung liegt die Bedeutung des Selbstgesprächs für die Hand-

lung. Dadurch, daß der Monolog zur Klärung und Entwicklung eines Charakters beiträgt, fördert er indirekt auch den Fortgang der Handlung im Charakterdrama. Von der anderen unkünstlerischen Art, die Handlung im Monolog weiterzuführen, indem man ihn für Berichte nicht gut darstellbarer Vorgänge verwendet, machen die Stürmer und Dränger zwar auch oft Gebrauch, doch nicht so vielfach wie Shakespeare und Lessing. Einerseits läßt die leidenschaftliche Erregung meist den monologisierenden Helden nicht dazu kommen, eine fortlaufende, nüchterne Erzählung zu geben, zum anderen ist die Handlung in Dramen wie „Die Zwillinge", „Julius von Tarent", „Der Engländer" so einfach, daß sie leicht im Dialog dargestellt werden kann. Fiktive Elemente, d. h. Aeußerungen des Monologisierenden, die ihm lange bekannt sind, und die er nur deshalb macht, damit sie auf die einfachste Weise auch das Publikum erfährt, enthalten die Selbstgespräche der Stürmer dagegen in großer Anzahl. Eine dritte Möglichkeit, durch das Selbstgespräch den Verlauf der Handlung zu beschleunigen, ist die Belauschung des Monologisierenden. Shakespeare bedient sich ihrer oft und läßt daraus die verschiedenartigsten Komplikationen entstehen. Unkünstlerisch ist auch diese Ausnutzung des Selbstgespräches. Bei den Stürmern und Drängern ist der Belauschungsmonolog nicht häufig zu finden, nur Maler Müller und Klinger wenden ihn mehrfach an und leiten dadurch die stockende Handlung vorwärts.

Ueber den dramatischen Wert des Monologs und seine technische Behandlung wird bei den Einzelbesprechungen zu urteilen sein. Zur Orientierung über den Stand des Monologs vor der Sturm- und Drangepoche seien zum Schluß die wichtigsten Resultate, die Fr. Düsel für den Monolog bei Lessing gefunden hat, soweit sie für die Darstellung des Monologs im Sturm- und Drangdrama übernommen sind, auszugsweise mitgeteilt. „Anstatt des von den früheren Stücken (des jungen Lessing) bevorzugten nachträglichen Reflex- und Reflexionsmonologes haben sich die späteren Schau- und Trauerspiele dem vorbereitenden Monologe zugewendet, der bei Lessing freilich weniger dem innersten tragischen Konflikte des Herzens als vielmehr der grübelnden Ueberlegung des Kopfes seine Waffen leiht, was aber keineswegs hindert, daß hier sowohl wie dort auch Entschlüsse gern im Alleingespräch gefaßt werden. — Im engen Zusammenhang mit dieser Wandlung steht das Verhalten des dramatischen Monologs zu der Auslösung heftiger Gemütserregungen: auch für diese hat Lessing in seinen Meisterdramen naturgemäß viel breiteren Raum als in seinen jugendlichen Anfängen. — Ein weiterer künstlerischer Fortschritt bei Lessing offenbart sich darin, daß er — entgegen der unterschiedslosen Verteilung von Monologen an Helden, Bediente und Zofen, wie die Jugenddramatik

sie beliebt — in seiner reiferen Periode nur noch im leichten Lustspiele längere und wichtigere Selbstgespräche auch den untergeordneten Personen zuerteilt. — Dagegen bleibt die von Anfang an erkennbare Bevorzugung des Monologs für die Akteinleitung und seine Vermeidung für den Aktschluß unverändert bestehen. — An Expositionsmonologen ist Lessings spätere Dramatik reicher als seine jugendliche. Die Sprache im Monologe sucht keinen besonderen Schönheitsschmuck. Lyrische Töne oder sentenziöse Erhöhung des Gedankenausdruckes ins Allgemeingültige wird nirgends gesucht. Hingegen wachsen sich die naturalistischen Ansätze, die schon die Jugendstücke aufweisen, in den späteren vollends aus."

Den Maßstab für die Wertung und Beurteilung des Selbstgespräches in der anschließenden Darstellung hat Jacob Grimm gegeben, der wohl das Sinnreichste über den Monolog gesprochen hat: „Es verriete große Unkunde, wer den Monolog herabsetzen und gar unnatürlich nennen wollte. Er ist nicht nur geboten, weil sonst alle Personen zugleich abtreten müßten, keine zurückbleiben könnte, oder das Schauspiel würde zur bloßen Pantomime herabsinken; sondern ihm sind auch die sichersten Einwirkungen auf den Gang des Dramas beizumessen, dessen Gründe und Abgründe er gerade aufzudecken vermag. Auf der Bühne aber, wenn eine mächtige, ergreifende Handlung über sie schreitet, scheint am allerwenigsten das wider die Natur, was einen Schlüssel zu den Herzen gibt."

---

2. Kapitel.

Der Monolog in Goethes Götz von Berlichingen und im Ritterdrama.

Den Monolog als ein intimes, ebenso von der Außenwelt abgeschlossenes Gebilde anzusehen, wie es der Dialog ist, ist Goethe ebensowenig möglich, als seinen großen Vorbildern Shakespeare und Lessing. Shakespeares Blick war durch die englischen Bühnenverhältnisse und die Tradition getrübt, Lessing war im Schatten der unglückseligen Wahrscheinlichkeitstheorie aufgewachsen, Goethe ist beider Erbe. Beider Vorzüge und Schwächen trägt er in seine Dichtung hinein. So erklärt sich die merkwürdig ungleiche Behandlung des Monologs. Bisweilen hat man den Eindruck, der Dichter habe sich von der Vorstellung losgerungen, daß die Monologe laut ins Publikum hineingesprochen würden; es scheint, als ob die Monologisierenden nicht über Geschehnisse und Seelenvorgänge Bericht erstatteten,

sondern als ob sie wirklich mit sich beschäftigt seien, als ob der Außenmensch dem Innenmenschen etwas anvertraue, ihm Rede stehe, sich vor ihm entschuldige, sich lobe oder tadle. Doch dann finden sich wieder Monologe, in denen mit dürren Worten erzählt wird, soeben wäre dieses oder jenes geschehen, dieses oder jenes würde sich nun ereignen. Fast ohne den Kontrast zu ahnen, setzt der Dichter neben den dem Innern abgerungenen echten, ganz in den Grenzen der Intimität gehaltenen Monolog den primitiven, epischen Bericht. Und dennoch scheint Goethe wiederum gefühlt zu haben, wie empfindlich die epischen und expositionellen Bestandteile des Monologs der Intimität schaden. In mehreren Monologen weiß er so geschickt epische und expositionelle Partien zu verarbeiten, daß sie, ihrer Eigenheit entkleidet, vollständig im Allgemeincharakter des Selbstgespräches aufgehen. Zwei Beispiele mögen die gegensätzliche Behandlung der Intimität im Monolog illustrieren.

Götz lauert im Walde (I_2b)[25] seinem Gegner Weislingen auf. Der Monolog, den Götz spricht, erklärt die Situation; er ist also seinem Charakter nach e x p o s i t i o n e l l. Im epischen Bericht würde der Inhalt des Selbstgespräches etwa lauten: Ich lauere hier fünf Tage und Nächte auf Weislingen, der zu seinen Vettern und Gevattern geschickt ist, mich anzuschwärzen. Weil der Bischof mir entwischt ist, soll Weislingen die Zeche bezahlen. Wie glücklich weiß aber Goethe diesen trockenen, epischen Bericht in dramatische Handlung umzusetzen, ihn einem bestimmten, intensiv herrschenden Affekt unterzuordnen, so daß der Zuhörer zwar die epischen Mitteilungen vernimmt, aber sie nicht als solche empfindet. Götz erzählt nicht nach dem Schnürchen, ein unlogisches Durcheinander von Ausrufen, Berichten, Wiederholungen, äußerer Handlung bildet den Expositionsmonolog. Alles ist in den Affekt der unruhigen, bangen Erwartung hineingezogen, während der eigentliche Zweck, der Gothe veranlaßte, Götz mit einem Monolog einzuführen, zum beiläufigen, sekundären Element geworden ist. Wie von einem anderen Dichter geschrieben mutet dagegen der Monolog Sickingens in III_4b an. Nichts von der Unterordnung unter eine höhere, dem Wesen des Monologs näher stehende Gewalt, nichts von dramatischer Handlung: Das ganze ein platter, epischer Bericht, dem man nur zu leicht ansieht, daß er ein Verlegenheitsgriff des Dichters ist.

Dieser merkwürdige Widerspruch in der Auffassung des gleichen Kunstmittels löst sich, sobald man erkennt, daß es Goethe weder in dem zuerst herbeigezogenen Monolog, noch in irgendeinem anderen darum zu tun ist, auch nur mit leiser und zager Absichtlichkeit, eine bestimmte Intimität zu entwickeln, daß es ihm vielmehr auf die dramatische Wirkung ankommt. Ihm, dem Stürmer und Dränger bedeutet aber dramatische Wirkung in ihrem besten Sinn: d r a m a t i s c h e r A f f e k t. Da als eine

sekundäre Erscheinung des Affekts zugleich die Intimität im Monolog auftritt, so gelangt Goethe durch das Medium des Affekts zur Intimität. Durch alle Monologe des Götz läßt sich nachweisen, wie eng verkettet Affekt und Intimität dem Selbstgespräch die entscheidende Signatur geben. Wo der Affekt dagegen erlahmt, stürzt gleichsam aus dem dithyrambischen Schwung der Dichter herab in die nüchterne Alltäglichkeit des epischen Berichtens. Der gewaltige, Inhalt und Form des Monologs beherrschende Affekt ist daher im Selbstgespräch des Götzdramas der wichtigste Bestandteil. Lessing hat nur hier und da leidenschaftliche Monologe geschrieben; doch unverkennbar sind sie Geburten einer künstlich erhitzten Reflexion. Es fehlt ihnen die dichterische Kraft und Ursprünglichkeit. Goethe erst schafft den wahren Affektmonolog, erst er gießt in das Selbstgespräch die mächtige, gewaltige Leidenschaft, die es endlich von den ängstlichen Wahrscheinlichkeitszweifeln befreit. Vor ihm hatte Gerstenberg bereits versucht, die Wucht des Affekts im Ugolino wirken zu lassen; sie war aber noch nicht kräftig genug, um kühle Reflexionen und rationalistische Sentenzen zu übertönen; in bizarrer Disharmonie klingen daher vielfach Gerstenbergs Selbstgespräche aus. Goethe macht alle stofflichen und formalen Bestandteile des Monologs *allein* der Empfindung, dem Affekt untertan. Damit gewinnt er für den Monolog einen ganz neuen Darstellungsmodus. Der Monolog schildert nicht mehr wie bei Lessing den Verlauf der grübelnden, allmählich zum Entschluß gelangenden Ueberlegung, nicht eine Entwicklung zu einem gestellten Ziele hin, sondern er wird zur *Zustandsschilderung*.

Mit dieser neuen Konstellation ändert sich die Aufgabe des Monologs völlig. Er erwächst nicht wie vorher aus der Berechnung des überlegenden Geistes, sondern nunmehr wird zur Basis des Monologs die Impression, zur Aufgabe aber Prägnenz und Intensität der Stimmung; ein einziges soll nur vermittelt werden: die Empfindung, geboren aus dem Affekt, geschildert in ihrer Zuständlichkeit. Eine Fülle neuer Motive ergibt diese Verschiebung in der Auffassung des Selbstgespräches. Jetzt wird Gegenstand des Monologs: die ungeduldige, ängstliche Erwartung (I$_{2}$b), die kindliche Freude (I$_{2}$b, Mon. Georgs), das nagende Schuldbewußtsein (I$_{3}$, V$_{10}$b), Schwärmerei (I$_{6}$b, Mon. Weislingens), Liebesraserei (I$_{6}$b, Mon. Franzens), Entsetzen und Verzweiflung (V$_{10}$b). Die Monologisierenden befinden sich in Situationen, die ihren Zustand auch äußerlich kennzeichnen und den Eindruck des Gesprochenen verstärken. Götz ist übernächtig und müde vom langen Lauern; nur die Ungeduld und das Verlangen, den verhaßten Gegner zu ergreifen, halten ihn aufrecht (I$_{2}$b); Weislingen windet sich in Fieberträumen, die ihm Furcht und Verzweiflung eingegeben haben (V$_{10}$b) u. a. m. Wo

aber wirklich von Entschlüssen und Plänen in den Monologen die Rede ist, da sind sie entweder schon vorher gefaßt und wirken nur noch nach (II_7b) oder sie stehen noch in Aussicht; im letzten Falle bereiten die Monologe vor (I_8b, $V_{10}b$). Nirgends ringt sich jedoch der Monologisierende innerhalb des Selbstgespräches zu einem Entschluß durch.

So vorteilhaft auch die Zustandsschilderung für die Gattung des Stimmungsmonologes wird, für den dramatischen Konfliktmonolog kann sie nicht von Wert sein. Der dramatische Konfliktmonolog will die epigrammatische Kürze der Lessingschen Sprache, will sich in scharfem Spiel und Gegenspiel bekämpfen; Antithese setzt er gegen These und treibt mit logischer Wucht den Konflikt auf die Spitze des Entschlusses. Ganz anders die Zustandsschilderung. Sie ist ihrem Wesen gemäß in der Anlage breit, entwickelt sich nicht dramatisch, sondern schildert Wichtiges ebenso wie Nebensächliches, liebt sich zu wiederholen und braucht zur Darstellung vor allem die lyrische Kraft. Der Einfluß des lyrischen Elementes in den Monolog wird aber den meisten Dramatikern zur Gefahr. Goethe weiß im Götz noch sehr wohl Maß zu halten, Schiller, der theatralischste aller Dichter, zwingt die Lyrik in den dramatischen Rhythmus, aber die anderen Stürmer und Dränger sehen bald im Monolog nichts anderes mehr als eine günstige Gelegenheit, ihre bis zur Raserei gesteigerten Empfindungen dahinstürmen zu lassen oder in sanfter Sentimentalität nach Werthers Vorbilde zu träumen und zu schwelgen.

Viel klarere Vorstellungen als vom Wesen des Monologs besitzt Goethe von vornherein über den Wert und die Bedeutung des Selbstgespräches für die psychologische Vertiefung der Charaktere und damit auch für den Fortschritt der Handlung. Ein Vergleich der beiden Fassungen des Götz aus den Jahren 1771 und 1773 läßt gut erkennen, wie Goethe allmählich den Monolog in das Geschehen der dramatischen Handlung als wichtigen und zur Aufklärung für das Tun und Treiben der Hauptpersonen notwendigen Bestandteil hineinwachsen läßt. Zwar erst allmählich; selbst in der abgeschlossenen Dichtung stehen noch viele Monologe, die nicht dem organischen Ganzen entsprungen sind, sondern auf technische Ungeschicklichkeit deuten.

In der ersten Fassung beherrscht im Gegensatz zur zweiten die Adelheid-Episode den Schluß des Dramas. Der letzte Aufzug gehört allein ihr; schattenhaft und in der Ferne spielt sich das Geschick Götzens und seines wankelmütigen Gegners ab. In der Hauptsache interessiert Goethe die Darstellung des „kolossalischen" Weibes. Die Aufgabe, das Uebermenschliche dieses riesenhaften Charakters zu ergründen, konnte er nur durch die Anwendung des Selbstgespräches lösen. In elf breiter als sonst an-

gelegten Monologen schildert er des dämonischen Weibes Wagemut, den unersättlichen Liebeskampf mit Sickingen und Franz, die unverzagte Leidenschaft, die selbst über den Mörder Gewalt zu gewinnen versucht. Trotz der Prägnanz in der Darstellung der einzelnen Züge konnte Goethe nicht die künstlerische Einheit im Ganzen herstellen. Die Häufung der Monologe gibt dem letzten Akte mehr als einem der vorangegangenen den Charakter einer dramatisierten Geschichte; die Monologe sind bei aller ihrer psychologischen Notwendigkeit doch wiederum nur willkommene Notanker für den Dichter, der die Gewalt über seinen Stoff verloren hat. Als Goethe dann an die Neubearbeitung der Geschichte Gottfriedens tritt und aus ihr wirklich ein Drama macht, das einer einheitlichen Idee entspringt, da verschwinden mit der ins Ungeheuere gesteigerten dämonischen Gestaltung des Adelheid-Charakters auch die sich überstürzenden Monologe. Teils in einen einzigen zusammengeschweißt, teils im Dialog verwandt, kehren sie in ihren Hauptbestandteilen in der neuen Dichtung wieder, nun aber nicht mehr um ihrer selbst willen oder als Verlegenheitsmittel, sondern organisch einverleibt, meist nur als kurze Schlagschatten angedeutet. Von den vier Monologen, die Adelheid in der zweiten Fassung des Dramas spricht, sind drei nur wenige Zeilen lang, ein einziger allein gibt einen genaueren Einblick in ihr Seelenleben (IV₄b). Auch dieser Monolog ist dem Umfange nach nicht sehr groß, aber er ist so erschöpfend, so notwendig für die Kenntnis des Charakters Adelheids, daß er zu den wichtigsten Bestandteilen der Adelheid-Episode gehört. Zugleich kündigt sich in diesem Monolog eine Art des Selbstgesprächs an, die Goethe zwar nicht weiterführt, die aber zu Schillers Monologen hinüberlenkt, der Intrigenmonolog.

Goethe hatte gleich im Anfange seines dichterischen Schaffens die Kunst, den Monolog als psychologisches Ausdrucksmittel zu verwenden, fest in der Hand. Die Sicherheit, es zu führen, beweist er aber nicht allein in der klugen Verwendung für die Adelheid-Episode, für die breite Ausspinnung des auf und ab wogenden Spieles grüblerischer Gedanken; mit weit größerem Nachdruck zeigt sich diese Sicherheit in der maßvollen Beschränkung des Kunstmittels. So treten in scharfen Kontrast zu den langen, schwülstigen, differenzierten Adelheidmonologen der ersten Fassung die kurzen, schlichten Selbstgespräche des biederen G ö t z. Zur Motivierung seiner Taten bedarf es nicht vieler Worte. Sie entspringen durchsichtigen Entschlüssen, die nicht von der einsamen, unbelauschten Ueberlegung, sondern im Kampf mit der Welt und den Menschen geboren sind. Darum spricht auch der Hauptheld des Dramas so wenig Monologe. Und sie sind, wiederum entsprechend der Art des ungepflegten Seelenlebens eines Menschen, dessen Fühlen und Denken ganz vom Kampf um Leben und Existenz ausgefüllt ist, nur zu wenigen,

aber bezeichnenden Aeußerungen zusammengedrängt. Sei es nun, daß Goethe die unruhige Erwartung des kampflustigen Götz darstellt und dabei charakteristisch die Zeitverhältnisse beleuchtet (I_2b), sei es, daß Götz in schwermütiger Resignation über die Schlechtigkeit der Menschen klagt (IV_1b), oder daß sich im Selbstgespräch der Seelenkampf des schuldbewußten Ritters widerspiegelt (V_5b), immer entwickelt der Dichter den Monolog aus dem Charakter des Sprechenden heraus. Mit künstlerischem Takt vermeidet er die Gefahr, als Ersatz für eine eingehende Seelenanalyse den Monolog prunkvoll mit bramarbasierendem, aus erhitzter Leidenschaft erzeugtem Wortschwall auszustatten.

Zu den heroischen Monologen Adelheids und den wortkargen Selbstgesprächen des Götz tritt in den Bekenntnissen Weislingens eine dritte Gattung des Monologs: die lyrischen Seelenoffenbarungen. Der ewig-schwankende und zaudernde Weislingen sucht im Gegensatz zu Götz die leisesten Regungen der Seele zu ergründen; seiner Weisheit fatalistischer Schluß ist, daß bösen Geistern über uns Macht gegeben sei. Er würde in seinen Entscheidungen daher schwer verständlich sein, wenn seine dreifache Sinnesänderung nicht von Monologen vorbereitet oder in ihnen selbst dargestellt würde. Goethe wählt mehr den vorbereitenden Monolog, denn in ihm kann er den nagenden Zweifel und den Widerstreit ungeklärter Empfindungen deutlicher zum Ausdruck bringen. Für den weibisch-weichlichen Zug im Charakter Weislingens findet er eine neue Darstellungsform durch die Betonung des lyrischen Elements, das aber in diesen Monologen noch nicht so stark wie später in Stella auftritt.

An dem Problem des Confidents geht Goethe im Götz nicht vorüber. Die Einführung von „Vertrauten", die — meist der Bedientenkaste angehörend — im Drama des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen, hatten zur Vermeidung des Expositions- und Offenbarungsmonologs Hédelin und andere französische Kunstrichter vorgeschlagen.[26]) Allmählich hatte man aber den eigentlichen Zweck dieser literarischen Erfindung vergessen und den Confident selbst Monologe in den Mund gelegt, die meist ebenso unkünstlerisch und stereotyp waren wie die Person, die sie sprach. Selbst ein gewandter Dramatiker wie Lessing konnte sich nur mit Mühe von der lästigen Fessel des Confidents losreißen, durch dessen Hände die Fäden der Handlung liefen.

Goethe schwankt zwischen der alten Technik und der neuen, freieren Form, wie er sie bei Shakespeare angewandt findet. Den Forderungen Hédelins genügt die Einführung des Fräuleins, der Vertrauten Adelheids, im zweiten Aufzuge des Dramas. Mehr nach Shakespearescher Art ist Franz, Weislingens Bube. Nur schwach erinnert er an seine literarischen

Ahnen Anton, Just usw. Nichts findet sich bei ihm von langatmigen, philosophischen Reflexionsmonologen, in denen sich die Vertrauten zu ergehen pflegen; nur zweimal teilt Goethe ihm Monologe zu, deren einer eine kurze Charakterisierung gibt (IV_4b), während das andere, etwas länger geratene und für die Handlung nicht unbedeutende Selbstgespräch I_5b weniger vom Sprecher, als vom Gegenstande des Gesprächs, der Verführerin Adelheid beherrscht wird. In Fassung I tritt gemäß der Hervorkehrung der Adelheid-Episode Franz mehr in seiner Tätigkeit als Vertrauter in den Vordergrund; auch diese technische Unbeholfenheit fällt bei der Neubearbeitung des widerspenstigen Stoffes fort.

In der Natur des Charakterdramas liegt es schon, daß die Monologe, die zur Klärung eines Charakters dienen, auch indirekt förderlich sind für den Fortschritt der Handlung, die sich aus den Charakteren entwickelt. Shakespeares beste Charakterisierungsmonologe sind daher Mittelpunkte des Aktes und der Handlung. Eine ähnliche Stellung im Drama nehmen auch die Goetheschen Monologe ein. Von der gigantischen Kraft der Shakespeareschen Selbstgespräche, die weithin durch die folgenden Dialogszenen nachklingen, spürt man zwar noch nichts, aber dennoch laufen auch in den Goetheschen Monologen die Fäden der vorangegangenen Geschehnisse zusammen, ebenso wie sie wieder von ihnen auseinandergehen. Wie Angelpunkte stehen die Monologe bei jeder Wendung der psychologischen Entwicklung, die das Drama in ein neues Stadium der Handlung führt. Im Selbstgespräche belauscht der gefangene Weislingen die Stimme der Erinnerung, die ihn an die Jugendfreundschaft mit Götz gemahnt. Gern gibt er sich den weichen Regungen hin, die die Versöhnung zwischen ihm und seinem Feinde vorbereiten (I_3b). Mit sich allein hält er Zwiesprache, ob er in Bamberg bleiben oder zum Freunde nach Jaxthausen zurückkehren soll (II_7b). Im Monolog flucht Adelheid ihrem Gatten; hier lodert zum ersten Male in vollem Glanze die Flamme des Hasses hell auf und beleuchtet grell den Weg, den das dämonische Weib beschreitet (IV_4b). Auf dem einsamen Krankenlager erkennt Weislingen seine Verfehlungen und Sünden, die ihn und Götz ins Elend getrieben haben ($V_{10}b$). Ja selbst Götzens verschlossenes Herz tut sich auf, als der ehrenfeste Ritter sieht, daß er Räubern und Mordbrennern seine Hand zur Hilfe geboten hat (V_6b). Wollte man diese Seelenoffenbarungen aus der Handlung entfernen, so würden die Lücken darauf weisen, wie eng und mit welch innerlicher Notwendigkeit diese Monologe in den Gang der Handlung verwoben sind.

Mit der neuen stofflichen Auffassung des Monologs geht Hand in Hand die neue sprachliche Form. Doch ebensowenig wie Lessing hat auch Goethe für den Monolog eine

besonders vom Dialog unterschiedliche Sprechweise verwandt. Die allgemeinen Normen, die für die Sprachbehandlung im ganzen Drama und somit auch für den Monolog aufgestellt werden können, brauchen nicht weiter erörtert zu werden. Dagegen muß als spezifische Eigentümlichkeit der Sprache des Monologs die Verwendung der Apostrophe[27]) und die genetische Satzentwicklung gelten. Lessing war Meister in der realistischen Wiedergabe der allmählichen Bildung der Worte und Sätze im Munde des Sprechenden; seine Konflikt- oder Ueberlegungsmonologe waren abgerissene, zerhackte Perioden, reich an Gedankenstrichen und nicht zu Ende geführten Sätzen. Goethe lernt von ihm diese Kunst, hat sie aber nicht in demselben Geleise weitergeführt, — nie würde er sie übertroffen haben — sondern hat sie vermischt mit der Sprache seines anderen großen Lehrmeisters: Shakespeares. Shakespeare besaß die Kunst der genetischen Sprachbehandlung in geringem Maße, erst im Mannesalter bahnt sie sich an. Viel mehr aber wirkt auf die Stürmer und Dränger der glänzende Periodenbau der Monologe seiner Jugenddichtung, der Fluß und die Pracht der Sprache, ihre dithyrambische Begeisterung, die Fülle und Glut des Ausdrucks. Von ihm lernen sie, und allen voran Goethe, die Bedeutung der Apostrophe für die Intimität im Monolog. —

Keinem künstlerischen Gesetz ist die technische Behandlung des Monologs im Götzdrama unterworfen. Da sich der Dichter kühn über alle theatralischen Anforderungen und Vorschriften hinwegsetzt, willkürlich die Szenen wie Bilder im Guckkasten am Zuschauer vorüberziehen läßt, kann er auf den Verbindungs- und Uebergangsmonolog verzichten. Anknüpfungen des Monologs an den Dialog, und umgekehrt, durch Worte des Sprechenden kennt Goethe noch nicht. In der Gruppierung der Monologe über das Drama hin stellt sich schon nach der Umarbeitung der ersten Fassung eine Geschmacksläuterung ein, wie sie Klinger und Lenz nie erreicht haben.

Mit bewußter und nachzufühlender Kunst geht Goethe in der äußeren Motivierung des Monologs vor. Es beweist dies die Art, wie er ihn andeutet und vorbereitet, und wie er die Situation, in der sich der Monologisierende befindet, wahrscheinlich macht. Zu der genial-lässigen Behandlung des Götzstoffes will diese peinliche Sorgfalt der Monologmotivierung gar nicht recht passen. Zweifellos hängen hier noch Bedenken nach, die ihm von der Wahrscheinlichkeitstheorie der Verstandesdichtung eingegeben sind, die er zu entkräften sucht, indem er Auswege einschlägt, die Lessing bisher unsicher, Shakespeare gleichgültig gegangen war. Anderseits aber deutet das Bestreben, Verbindungen zu schaffen, Härten und Ueberraschungen zu vermeiden, schon in dem zerrissenen Jugenddrama den künftigen Formkünstler an. — Nach zwei Seiten hin motiviert Goethe den

Monolog: er kündigt ihn äußerlich an und er erklärt ihn aus der Situation. Für die pedantische, nüchterne Ankündigung, die Erfindung der zopfigen, ordnungsliebenden Zeit, ist ihm Lessing vorbildlich. Lessing liebte es, die Möglichkeit für ein Selbstgespräch durch Redewendungen zu erzwingen, wie „Er kömmt — Lassen Sie uns ihm noch ausweichen . . .“ (Emilia Galotti V_1) oder „Ich geh' und hole ihn . . .“ (Emilia Galotti V_3). Aehnlicher Andeutungen bedient sich auch Goethe: „Wir wollen ihn allein lassen . . .“ (I_5b); „Reit hin ... geschwind, Georg“ (V_5b); „Es tagt — Ich will fort . . .“ (V_{11}a). Dieser rein äußerlichen und bei häufiger Wiederholung platt wirkenden Art der Ankündigung steht gegenüber die viel lebensvollere und künstlerisch gestaltungsreichere Motivierung aus der Situation des Sprechenden heraus. Lessing hat sie zwar schon gekannt (Minna von Barnhelm I_1), glücklicher gehandhabt hat sie aber vor ihm Shakespeare. Durch ihn lernt sie Goethe. Alle die Motive, die die Notwendigkeit eines Monologs aus dem Zustande des Sprechenden herleiten und dadurch sehr oft die Wahrscheinlichkeit eines Selbstgesprächs bis zur Evidenz erweisen, sind ohne jede Künstlichkeit, so schlicht, natürlich und selbstverständlich, daß man glauben sollte, es habe zu dieser einfachen Art der Motivierung keiner großen Anregung bedurft. Und dennoch lehrt die Geschichte des Monologs das Gegenteil. Man war früher nicht auf den Gedanken gekommen, daß die Gebete für ein Selbstgespräch eine äußerst glückliche Form seien, daß nichts wahrscheinlicher sei, als laut zu beten. Shakespeare gibt das Vorbild für das monologische Gebet ab (Hamlet III_3, Richard III.: I_2, Timon IV_3 usw.); Goethe ahmt ihn frei nach, indem er sowohl das geschlossene Gebet anwendet (I_2b Georg; V_4a), wie die offene Form der Apostrophe an Gott ($I_{3,\,5}$b). — Auch der Briefmonolog wird ein beliebtes Hilfsmittel, den Grund zum Selbstgespräch zu erklären. Shakespeare benutzt ihn in vielen Variationen, namentlich ist er ihm für den Intrigenmonolog unentbehrlich. Goethe bedient sich des Briefmonologs in der ersten Fassung des Götz zweimal (III_6a, V_3a). Die Monologmotivierung ist die gleiche: der Brief gibt dem Empfänger Veranlassung zum Selbstgespräch. Weitere gleichfalls durch Shakespeare inspirierte Motive, die das Selbstgespräch psychologisch begründen, sind im Götz: die Beobachtung eines Vorganges, die den Zuschauenden so sehr erregt, daß er laut in Worte ausbricht (III_{17}b), die Betrachtung eines Gegenstandes, die den Monologisierenden entzückt und begeistert (Georg I_2b). Physische Zustände, lokale und zeitliche Verhältnisse spielen gleichfalls eine Rolle. Der Fiebernde phantasiert laut (V_{10}b), der Schlafende spricht im Traum (V_6a), in der Einsamkeit des Waldes redet der lauernde Ritter mit sich, da keiner bei ihm ist, dem er sein Herz aus-

schütten kann (I_2b), in der Stille der Nacht klagt und bangt der Schlaflose (V_{10}b, V_{15}a).

Wenn man von Gerstenbergs totgeborener *Nachahmung Shakespearescher Kunst* absieht, so kann man Goethe als den ersten großen Nachdichter betrachten, der selbständig formend dem neuen Modus des Monologs in seinen typischen Abwandlungen den Eingang in die deutsche Dichtung bereitete. Den breitesten Raum nimmt naturgemäß die Nachahmung der Affektmonologe ein. Nirgends bedeutet bei Goethe diese Nachahmung ein ängstliches sich an das Vorbild Klammern, nur in ganz wenigen Fällen findet sich eine Verwandtschaft seiner Monologe mit denen Shakespeares, die sich auch auf die Nachbildung formaler Einzelheiten übertragen ließe. Es handelt sich eben nur um die gleiche Erkenntnis und das Gefühl der Notwendigkeit, das den Dichter zwingt, an dieser oder jener Stelle einen Monolog einzufügen, um den Helden im Sturm der Leidenschaften und der Affekte dem Zuhörer menschlich nahe zu bringen. Und so strömen denn bei Goethe aus äußerlich ganz verschieden gearteten Situationen, aber innerlich aus demselben Drange der Notwendigkeit dieselben erschütternden Affekte, die Shakespeare zum ersten Male aufpeitscht. Der bohrende Ehrgeiz Macbeths und seines Weibes ($I_{4,5,7}$, III_1) klingt wider in den hochfliegenden Zukunftsplänen Adelheids (IV_4b); die wilde Eifersucht Othellos rast in den Selbstgesprächen des heißblütigen Franz ($V_{3,6}$a); die maßlosen Affekte der Rache, Wut und des Hasses, für die sich ungezählte Beispiele aus allen Dramen Shakespeares anführen ließen, toben auch in den Monologen des Goetheschen Dramas (I_2b, IV_4b, $V_{5,8}$b, : $V_{3,6}$a); die ungezügelte Liebessehnsucht Franzens (I_4b) erinnert an die glühenden Liebesbeteuerungen Romeos. Wie Macbeth (II_1) die schwere Tat bereut und im Monolog darüber sinnt und grübelt, so beklagt Götz den Entschluß, den aufrührerischen Bauern geholfen zu haben (V_5b); wie Richard den Dritten (V_3) die Traumerscheinungen der von ihm Gemordeten ängstigen und peinigen, so zittert und bebt Weislingen vor den „giftigen Träumen im halben Schlummer“ (V_{10}b). Nicht aber nur der verzerrte Affekt gestaltet sich im Monolog, auch das Mitleid, dem Shakespeare in den Monologen Opheliens (Hamlet III_1), Cymbelins (Cymbelin III_2) und des Schäfers im Wintermärchen (III_3) rührenden Ausdruck gibt, erwacht im einsamen Selbstgespräch (III_5b) und die Resignation, die schon den Shakespeareschen Monologen Echtheit und Intimität gab (Jul. Cäsar IV_2, Hamlet II_1, $III_{1,2}$), spricht auch im Götz wehmütige Worte ($IV_{1,10}$b). Alle diese Motive, von Shakespeare für den Monolog gewonnen, von Goethe auch dem Monolog im deutschen Drama eingeordnet, haben in ihrer echten Menschlichkeit dem Selbstgespräch erst die Tiefe und die Notwendigkeit seiner Existenz geben können.

Denn die letzte Wahrheit, die verborgenste Falte im Innern der Seele offenbart nicht der Mensch dem anderen. Nur sich selbst, in der Stille der Einsamkeit, im aufsprudelnden Affekt oder in klagender Resignation preßt er sich dieses Geständnis ab.

* * *

Goethe leitet mit dem Götz von Berlichingen die fast unübersehbare Reihe der Ritterdramen ein. Die ungeheure Stoff- und Formenfülle, die das Götzdrama den Stürmern und Drängern vermittelte, mußte reizen, sich in diese Welt der neuen Begriffe vom Dramatischen, vom Individuellen und Natürlichen hineinzuleben. Doch den wenigsten Stürmern gelingt ein wirkliches Hineinleben; meist bleibt es nur bei einer äußerlichen Annahme des Neuen. Schon im ersten Stadium der Entwicklung des Ritterdramas treten feste Normen und Regeln für die Wahl der Stoffe und Probleme, für die Behandlung des Formal-Technischen auf, so daß die ganze Gattung immer mehr der natürlichen Wirklichkeit entfremdet wird und schnell in ihren eignen Formen erstarrt.

Unter diesen Bedingungen kann man auch für die Entwicklung des Monologs im Ritterdrama kaum etwas Bedeutsames erwarten. Wenn trotzdem die Monologuntersuchungen auf die Nachahmungen des Götz ausgedehnt werden, so geschieht es, um zu zeigen, wie schnell die noch kurz zuvor unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Motive, die dem Monolog bei Goethe ein völlig neues Gesicht gegeben haben, zum blassen Schema erstarren, entweder ins Groteske sich auswachsend, oder mühselig die angelernte Form wahrend, jenes bei Klinger, dieses bei seinen Nachfolgern. Durch Nebeneinanderstellung von art- und formverwandten Monologen aus dem Götz und dem Klingerschen Ritterdrama „Otto", das zwei Jahre nach dem Erscheinen des Goetheschen Dramas entstanden ist, sollen die wichtigsten Merkmale in der Nachahmung und Weiterführung der Monologbehandlung erläutert werden.

In einem mustergültigen Monolog zeigt Goethe im Götz (I_2b), wie geschickt er epischen und expositionellen Bestandteilen durch die Kraft des Affekts eine so intime Gewandung gibt, daß sie, dem Wesen des Monologs angepaßt, ihren erzählenden und exponierenden Charakter gänzlich verlieren. Auch im Otto (II_3) steht ein Monolog, der für die Einordnung der einzelnen Teile in die herrschende Idee, für die indirekte, unbewußte Gewinnung der Intimität durch das Medium des Affekts Anhaltspunkte gibt. Es ist eine ähnliche Situation: Otto lauert, wie Götz, einem Feinde auf, nur mit dem Unterschied, daß sein Anschlag vereitelt wird, weil sein Roß Horst einen Huf verliert. Was Götz in unruhiger Erwartung ausspricht, das sprudelt Otto in hellem Zorn über den Mißerfolg in sich

überstürzenden Apostrophen an sein Roß hervor. Die Intimität dieses Monologs ist vielleicht gerade durch die Forcierung des Affekts und durch die reichliche Anwendung der Apostrophe noch stärker betont als im Götz — und das gilt nicht nur von diesem, sondern von allen Affektmonologen Ottos — aber was an Natürlichkeit auf der einen Seite gewonnen ist, macht sich als Mangel auf der anderen um so stärker fühlbar. Im Interesse der Intimität ist immerhin der gesteigerte Affekt zu wünschen, für die Charakteristik ist er aber nur von Schaden. Diese stets in den höchsten Affekten rumorenden Heldengestalten können mit den Mitteln, die für die Charakterisierung normaler Menschen genügen, gar nicht dargestellt werden. So wird eben alles, was diese Halbgötter sagen, Phrase. Mit wie wenigen, aber charakterisierenden Worten läßt Goethe den jungen Georg seinem kindlich-naiven Wunsche, ein Ritter zu werden, Luft machen (I_2b)! Und wieviel Redensarten macht im Klingerschen Drama Gebhard, um seinen Heldenmut zu bekunden. Die langen Monologe II_6 und II_7 überzeugen zusammen nicht so sehr, wie die wenigen, schlichten Worte Georgs in I_2b.

Klinger hat seine Gründe gehabt, so oft in die Handlung Monologe einzuschieben, die weder im Charakter des Sprechers eine neue Seite eröffnen, noch für die Handlung förderlich sind. Er sieht in den Monologen geeignete Repetitionsszenen. Der Wust des Stoffes, das fortwährende Nebeneinander mehrerer Handlungen zwingt ihn zu Gunsten der einen die andere auf längere Zeit zu vernachlässigen. Wendet er sich dann der zurückgestellten wieder zu, so kann er den Zuschauer auf keine prägnantere Weise in die Verhältnisse einführen, als wenn er — nur in anderer Modulation — bereits früher Gesagtes noch einmal in der Kürze des Monologs repetiert (II_3, III_5, $IV_{4,9}$). Infolgedessen sind die Monologe im Gange der Handlung auch bei Klinger — wie bei Goethe — notwendige Teile, nur mit dem Unterschiede, daß sie bei letzterem aus dem Verlauf des Geschehens herauswachsen, während sie bei ersterem aus technischem Unvermögen in die Handlung hineingebracht werden, um sie zusammenzunieten und zusammenzuhalten. Wie willkürlich Klinger den Monolog verwendet, beweist der Umstand, daß er bisweilen dem Selbstgespräch einen Dialog auf dem Fuße folgen läßt, der beinahe wörtlich das wiederholt, was soeben im Monolog mitgeteilt ist (I_6). Daß unter diesen Verhältnissen der Wert des Monologs verschoben wird, ist ersichtlich. Wie aber selbst die Monologe, die nicht aus dem eben angeführten Grunde einer kurzen repetierenden Zusammenfassung, sondern wirklich aus einem inneren Verhältnisse heraus geschaffen sind, zusammenhanglos in der Luft schweben, nur selten mit dem Vorangegangenen oder dem Kommenden wenigstens durch Motivierung in Verbindung stehen, das verdeutlicht der

Monolog III$_5$, sobald man ihn mit dem Weislingenmonolog V$_5$b im Götz vergleicht. Otto und Weislingen sind beide in derselben peinvollen Gemütsverfassung, „Treu und Glauben“ haben sie gemordet. Klinger läßt es bei den Monologworten Ottos bewenden, Goethe benutzt sie nur als Basis, als Stimmungsfaktor, der das Wiedersehen zwischen Weislingen und Maria vorbereitet; damit ist dem Selbstgespräch eine bestimmte Aufgabe, eine unerschütterliche Stellung zugewiesen; auf Ottos Reuemonolog folgt eine Nebenhandlung, in die der Ritter gar nicht verstrickt ist. In dem Augenblick also, da der Dichter durch den an sich nicht ungeschickten Monolog eine tiefere und echte Stimmung erzeugt, zerstört er sie sich selbst dadurch, daß er Nebensächlichkeiten hineindrängt, die weder äußerlich noch innerlich zu dem Monologisierenden in irgendeiner Beziehung stehen

Eine so wenig tief dringende Auffassung von den spezifischen Eigenheiten des Monologs kann natürlich auch in einer platten äußerlichen *Nachbildung* und Wiederholung bereits *vorhandener Motive* Befriedigung finden. Die Nachahmung Klingers geht soweit, daß er nicht allein Monologmotive aus Goethes Götz und Shakespeares Dramen entlehnt, ja sogar sprachlich zeigt sich eine enge Verwandtschaft mit den Selbstgesprächen seiner Vorbilder. Einige Monologmotive, die Klingers Otto mit Goethes Götz gemein hat, sind schon erwähnt (Götz I$_2$b — Otto II$_3$, Götz I$_2$b (Georg) — Otto II$_{6,7}$); abgesehen von anderen seien nur noch solche genannt, wo sich die Aehnlichkeit auch auf die sprachliche Nachbildung erstreckt:

Otto I$_5$, Hungen: Ich kann nicht schlafen! Oh könnt ich's!

Götz V$_{10}$b, Weislingen: Könnt' ich schlafen! Ah!

Otto (III$_5$): . . Alle Ruh ist hin . . . da geh ich herum, wie ein Schatten, gepeinigt und gemartert von bösen Geistern in meinem Herzen tausendweiß . . . Otto mordest Treu und Glaube.

Götz V$_{10}$b, Weislingen: Keine Ruh und Rast weder Tag noch Nacht . . . bösen Geistern ist Macht über uns gelassen . .

An den Monolog I$_3$b Weislingens, in dem er ausruft: „Heil'ger Gott, was will aus dem allen werden? . . . da du an ihm hingst wie an deiner Seele . . .“, erinnern die Worte Ottos im Monolog III$_5$: „Heil'ger Gott, was ist aus mir worden? . . . Karl, so fest hing meine Seele an dir!“ Mit Selbstgesprächen aus Shakespeares Dramen sind enger verwandt die Monologe I$_6$ (Lear I$_2$), III$_9$ (Lear III$_{2,4}$), V$_{10}$ (Hamlet III$_1$), IV$_2$ (Othello V$_2$).

Schnell ist der Monolog im Sturm- und Drangdrama zu Ehren gekommen. Einst geschmäht und nur anerkannt, wenn er sich als unentbehrliches Hilfsmittel erwies, ist er jetzt um seiner selbstwillen da, von den Dichtern bevorzugt und geehrt. Eine förmliche Monologwut bricht aus, die der Entwicklung des

Monologs selbst nicht zum Vorteil gereicht. Man vergißt, daß das Selbstgespräch nur dann wirksam sein kann, wenn man sich seiner mäßig bedient, nicht aber, wenn man es willkürlichen Gesetzen unterwirft. Nachdem Klinger im „Otto“, der monologreichsten und in der Verteilung des Selbstgesprächs unproportioniertesten Dichtung, für das Ritterdrama die entscheidende Richtung angegeben hat, setzt sich die Meinung, daß notwendigerweise eine lange Reihe von Monologen das Drama schmücken muß, ebenso fest wie der Glaube, daß Burgverließe, Fehmgerichte und Geistererscheinungen unumgängliche Requisiten eines guten Ritterschauspiels seien.

Zu denen, die vom Monolog den weitgehendsten Gebrauch machen, gehört Maler Müller in seinem Ritterstück Golo und Genoveva. Was die Monologe dieses Schauspiels von den übrigen der Ritterdramen unterscheidet, ist ihr romantisch-lyrischer Charakter. Der Dichter gestaltet nicht nur die Prosasprache des Selbstgesprächs lyrisch, er flicht auch sehr häufig Lieder ein, die die Stimmung des Monologisierenden wiedergeben (I_2, II_1, IV_6, V_6). Diese lyrischen Monologe bedeuten für den Fortgang der Handlung nichts, für die Charakterisierung des Sprechers nur wenig. Wertvoller für Charakteristik und Handlung sind die Konfliktmonologe I_5, III_4, IV_{14}, $_{16}$, V_8, denn sie gewähren einen Einblick in das Innere Golos, der schwankend zwischen Pflicht und Leidenschaft endlich der Stimme der Verführung nachgibt. Da er seine Seelenkämpfe keinem, auch nicht Mathilde offenbart, so muß der Dichter zum Monolog Zuflucht nehmen, wenn er das Handeln seines Helden verständlich machen, und nicht die Schandtaten, die Golo begeht, als das Resultat herzloser Berechnung hinstellen will. Neben diesen echten Monologen steht eine lange Reihe solcher, die der mangelhaften dramatischen Technik des Dichters nachhelfen. Sie fassen die Vorgänge der weitverzweigten Handlung in kurzen erzählenden Berichten zusammen und entheben dadurch den Dichter des Zwanges einer ausführlichen dialogischen Darstellung. Ihr Inhalt hat daher nichts mit den Wesenseigentümlichkeiten des Monologs gemein. Auch die äußere Form des Alleingesprächs hat der Dichter nicht einmal gewahrt. Ohne den Inhalt in Handlung aufzulösen, wird episch breit das Nötige mitgeteilt (II_6, III_2, $_4$, $_9$, IV_1). Deutlich wahrnehmbar ist der Einfluß Shakespeares. Müller lernt — wie auch Schiller — von ihm die Verwendung des Intrigenmonologs. Während aber Schiller diese Gattung des Monologs selbständig weiterbildet, ahmt sie Maler Müller unbedenklich nach. Wie die Shakespeareschen Intriganten, so machen auch Golo und Mathilde im Monolog kein Hehl von ihren Plänen, die sie auszuführen willens sind. Daß sie dadurch in die Form des epischen Berichtens verfallen, erscheint dem Dichter nicht bedenklich. Als Vorbild hat Shake-

speare ferner den Affektmonologen Golos und dem lyrischen Wechselmonolog zwischen Golo und Genoveva (III_4) gedient. Die Selbstgespräche Mathildens sind Nachbildungen der Adelheid-Monologe [25]) im Götz, wie überhaupt der Charakter Adelheids für die Gestaltung Mathildens Form und Farbe geliehen hat. Von der sich im Faust geltend machenden Gewohnheit Müllers, das Aparte häufig zu verwenden, ist in Golo und Genoveva noch nichts zu spüren.

Mäßiger in der Verwendung des Monologs sind Törring und Babo. Sie greifen nur zu ihm, wenn er ihnen unumgänglich nötig erscheint. Da sie in ihren Dramen eine lebhafte, dramatische Außenhandlung bevorzugen, und da die Charaktere, die sie zeichnen, schlicht und wenig kompliziert sind, so haben sie nicht häufig Anlaß, den Seelenzustand ihrer Helden im Monolog psychologisch zu zergliedern und darzulegen. Wo aber Monologe gesprochen werden, sind sie — mit Ausnahme weniger Verbindungsmonologe — wohl begründet, klar und künstlerisch motiviert. Die Form ihrer Monologe ist maßvoll, der Affekt, der in ihnen herrscht, gedämpft und gezügelt. Törring und Babo wissen noch sehr gut mit den weichen, lyrischen Empfindungen, die ihren Selbstgesprächen die Grundstimmung geben, einen tieferen Stoffgehalt zu verbinden. Auf diese Weise gelingen Törring die prächtigen lyrischen Monologe II_1 und V_2 in Agnes Bernauerin. Trotz dieser Vorzüge ringen sich aber beide Dichter nicht zu einer selbständigen Auffassung des Selbstgesprächs durch. Noch viel weniger gelingt dies den Nachahmern ihrer Dramen, die den Monolog nur dazu verwenden, um in ihm empfindsame Schwärmereien ohne jede Innerlichkeit zum Ausdruck zu bringen, oder die, um Hohlheit und Unkenntnis zu verdecken, im Selbstgespräch die geeignetste Gelegenheit sehen, langschweifige, polternde Redensarten von Ritterehre und Rittertreue anzubringen.

---

3. Kapitel.

Der Monolog im bürgerlichen Drama.

Am längsten und wandlungsreichsten ist die Entwicklung des Monologs im bürgerlichen Drama der Stürmer und Dränger. Im Ritterschauspiel waren überwiegend die Tragödienmonologe Shakespeares den Geniedramatikern vorbildlich, die Nachahmung daher leicht und mühelos, im bürgerlichen Drama macht sich aber neben Shakespeare der Einfluß des Lessingschen Selbstgesprächs geltend, das am vollendetsten in der im Jahr 1772 erschienenen Emilia Galotti gestaltet war. Obwohl

sich die beiden Einwirkungen getrennt vollziehen, die Stürmer und Dränger von Lessing mehr formale, von Shakespeare mehr stoffliche Anregungen empfangen, so dauert es dennoch lange, bis sich Gehalt und Form im Monolog harmonisch verquicken. Erst Schiller, und auch er erst in Kabale und Liebe, hat das Selbstgespräch geschaffen, indem restlos die beiden heterogenen Elemente ineinander aufgehen. Zunächst aber stoßen die Gegensätze zwischen Stoff- und Formbehandlung des Monologs kraß und hart aneinander. Sie lassen sich am deutlichsten in dem Leisewitzschen Drama „Julius von Tarent" aufdecken. Mit ihm mag daher, trotzdem das Erscheinen des Werkes zeitlich später fällt als Goethes Clavigo, die Geschichte des Monologs im bürgerlichen Drama einsetzen.

a) Der Monolog in J. A. Leisewitz' „Julius von Tarent".

In einem Briefe Albrecht Thaers[29]) an Leisewitz, in dem er sich ausführlich über „Julius von Tarent" äußert, macht er auch eine interessante Bemerkung über die Monologe des Dramas. „Selbst die Monologen, die mir die meiste Zeit unnatürlich vorkommen, scheinen mir hier ganz natürlich. Es sind Ausbrüche des Herzens, keine Erzählung zur Aufklärung der Geschichte für die Zuschauer." Mit Recht mußte Thaer auffallen, daß Leisewitz die rein unterrichtenden Elemente in den Monologen zur Aufklärung und Vereinfachung der Handlung vermied, ein Hilfsmittel, wie es zu verwenden Lessing noch in Minna von Barnhelm (III_6) und Emilia Galotti (I_7) nicht scheute. Worauf Thaer aber den Hauptwert legt, ist die lebhafte Beschäftigung des Monologisierenden mit einer überwältigenden Empfindung, die ihn zum Sprechen zwingt. „Ausbrüche des Herzens" nennt er Leisewitz' Monologe. Damit ist ihre Verwandtschaft mit den Monologen der Sturm- und Drangdichter gekennzeichnet. Aber nicht ohne weiteres sind sie ihnen zuzuzählen; ebenso viel Trennendes wie Verwandtes weist ihnen eine besondere Stellung an.

Leisewitz steht als Bindeglied zwischen Lessing und dem Sturm und Drang. Von Lessing hat er die maßvolle Form, die Sprache der Vernunft; den Sturm und Drang deutet er dadurch an, daß er auch imstande ist, alles Ererbte abzuwerfen und dieselben Menschen, die noch eben spitzfindig philosopiert haben, fluchen und wettern, tändelnd und schwelgend empfinden zu lassen. Für eine einheitliche Menschengestaltung ist solche vermittelnde Stellung gerade so hinderlich wie für eine geschlossene Stilbildung. Auch im Monolog tritt dieser Kontrast zu Tage. Immer sind es Gefühle, mit denen sich die Monologisierenden auseinanderzusetzen haben, nie Vernunftprobleme wie bei

Lessing. Ihnen nun aber auch eine homogene Form zu geben, dazu ist Leisewitz nicht imstande. Gedanken, die Klingersche Helden in leidenschaftliche Raserei versetzen, kleidet Leisewitz in ein philosophisches Gewand, das aber mit der Verstandesklarheit Lessings nicht viel gemein hat. So kommen die kochenden Leidenschaften nicht zum Ausbruch, die erkältende Philosophie macht aus ihnen unruhige Reflexion. Was Klinger und Lenz zu viel geben, mildert der norddeutsche Dichter zu sehr. Jene hatten von Shakespare gelernt, wie man die Unruhe eines Liebhabers, der die Geliebte erwartet, darstellt. Julius bringt diese peinvollen Minuten mit Philosophieren hin (I_{2}). „Was tut die Liebe nicht?" Und nachdem er den Wert dieser Liebe zu Blanca weitläufig erörtert hat, will er noch glauben machen, daß ihm der Augenblick des Wiedersehens seine ganze Ruhe koste. Aehnlich Blanca V_{3}. Die Philosophie auf dem Pegasus gefiel dem Dichter[30]), die Selbstgespräche boten ihm den breitesten Spielraum dazu. Nicht nur auf Kosten der dramatischen Wirkung, die in den meisten Monologen sehr gering ist, ließ Leisewitz seinen philosophischen Neigungen Lauf, auch die psychologische Entwicklung der Gedanken des Sprechers leidet unter mancher Willkür (II_{7}).

Man sollte meinen, daß Leisewitz bei seiner natürlichen Abneigung gegen epische Bestandteile im Selbstgespräch einen Monolog hätte schaffen können, der allen Anforderungen an Intimität genügte. Aber auch hier zeigt sich wieder, daß der Dichter sich nicht zu der neuen Form des Ausdrucks durchringen kann. Trotzdem er das untrügliche Gefühl hat, daß im Monolog nur die Innenwelt des Menschen sprechen dürfe, intim zu gestalten vermag er die Empfindungen nicht. Alles was der Monologisierende sagt, ist eine fortwährende Berichterstattung über sich. Statt dem Zuhörer den Kampf der Gefühle und Leidenschaften zu schildern, berichtet der Dichter abgeschlossene Tatsachen, statt des Affektes gibt er Reflexion. (I_{5}, $III_{5,6}$.)

Und damit steht Leisewitz wieder ganz im Lessingschen Lager. Nicht aber ahmt er die undramatischen Reflexionsmonologe des jungen Lessing nach, die nur den vorangegangenen Dialog ausklingen lassen, er lernt von dem erfahrenen Dramatiker, der seinen Monologen einen vorbereitenden Charakter gibt. Fast alle Monologe Leisewitz' bereiten die Handlung vor, oder besser, sie lassen durch die Seelenoffenbarungen des Sprechenden den kommenden Konflikt ahnen. Des abwägenden Ueberlegungsmonologes mit seinem dialektischen Charakter bedient sich der Dichter gleichfalls (V_{7}); hier steht er aber weit hinter der Kunst Lessings zurück. Während ihm seine breiten philosophtischen Tiraden hinderlich sind, um einen knappen, dramatischen Ausdruck, wie ihn der Verstandesmensch im Konflikt braucht (Emilie Galotti $V_{2,4,6}$), zu erzwingen,

fehlt es ihm auf der anderen Seite an der Schillerschen Leidenschaft, die in hinreißendem Pathos die Gegensätze aneinanderprallen läßt. Und doch deutet die Sprache im „Julius von Tarent“ schon auf die rollenden Perioden Schillers hin. Nur wenige Zugeständnisse macht Leisewitz der naturalistischen Diktion Lessings (V_7). Wenn sich seine Gestalten allein mit sich beschäftigen, so gefallen sie sich viel zu sehr in breit ausgesponnenen Reden, für die die nervöse Monologsprache Lessings mit ihrer genetischen, aphoristischen Satzbildung und ihren dialektischen Kontrasten wenig paßt. Wenn auch — verglichen mit Klinger — in bescheidenem Maße wird die Apostrophe von Leisewitz angewandt (IV_1).

Die Nachahmung Lessings erstreckte sich auch auf eine direkte Nachbildung seiner Monologe. Wie in Emilia Galotti ($V_{2, 4, 6}$) bereitet auch Leisewitz die Tat des Fürsten durch drei Monologe vor ($V_{2, 5, 7}$). Odoardo und der Fürst stehen vor dem Entschluß, ihr eigenes Kind zu töten. Zur Motivierung dieses Entschlusses bedarf es einer genauen Seelenanalyse, die in den drei Monologen in breiter Darstellung gegeben wird. Auch sprachliche Parallelstellen beweisen die enge Verwandtschaft der Monologe : Odoardo V_2: Noch niemand hier? Gut ich soll noch kälter werden. Fürst V_2: Aber ist das der Ton eines Richters? Ich muß mich noch mehr abkühlen. Odoardo V_2: Mein Sohn! Mein Sohn! Fürst V_2: Mein Sohn! Mein Sohn! Odoardo V_4: Ruhig, alter Knabe, ruhig. Fürst V_5: Kalt, kalt, meine Seele. Das Bild: In jedem Traum . . ., das Odoardo in V_2 gebraucht, kehrt bei Leisewitz in ähnlicher Form im Monolog Guidos III_4 wieder.

In der technischen Handhabung des Selbstgesprächs kommt Leisewitz jedoch über Lessing hinaus. Die Vermeidung der epischen, unterrichtenden Elemente im Monolog ist schon erwähnt. Auch für die Exposition braucht der Dichter das Selbstgespräch nicht. Die kleine Vorfabel und die Verwendung des Vertrauten machen ihm den Verzicht auf den Expositionsmonolog nicht schwer. Mit größerem Geschick als Lessing weist er dem Monolog eine wichtige Bedeutung im Verlaufe der Handlung an. Höhepunkte des Dramas sind in Monologen wiedergegeben, wie Blancas Verzweiflung (III_6) und Wahnsinn (V_3), Julius von der Heimat Abschied nehmend (IV_1), der Fürst an der Bahre des Sohnes ($V_{2, 5, 7}$). Er erinnert hierin an Shakespeare. — Die dramatisch wirksamen Selbstgespräche haben eine lebendige äußere Handlung und treffende Bühnenanweisungen, besonders V_3, auch III_6, V_2. Eine äußere Motivierung des Alleingesprächs strebt Leisewitz an, ohne aber Lessing, der hierauf weniger Wert legte, zu übertreffen. Neben motivierten Monologen wie II_2 $V_{2, 5, 7}$ stehen unvermittelte wie I_5, III_4, IV_3. — Ganz fort von Lessing, zu den Stürmern und Drängern hinüber, führte ihn aber seine

Neigung, den Monologen lyrische Stimmungselemente zu geben. Vor Uebertreibungen, wie sie sich bei Lenz und Klinger so schnell einstellen, hütet sich der Dichter; nur ein sekundärer Wert ist diesen Lyrismen beizumessen. Der Abschiedsmonolog Julius' (IV_1), der Schiller für den Monolog Karl Moors in IV_1 der Räuber (I. Fassung) vorbildlich wurde, trägt solche lyrische Färbung, die glücklich den Konflikt, in dem sich der Abschiednehmende befindet, herausstellt. Aehnlich der empfindsame Monolog Blancas III_6, die in einsamer Klosterzelle des Geliebten gedenkt. Schon die poetisch-romantische Umwelt mußte den Dichter zwingen, hier breiter in sanften Gefühlen zu schwelgen. Aber selbst dieses Zuviel genügte seinen empfindsameren Lesern noch nicht. In einer deutlichen Nachbildung dieses Monologs veröffentlicht ein Unbekannter in den Ephemeriden der Literatur und des Theaters (21. Stück, 1786) eine Dichtung: Blanca, „ein mit Musik begleiteter Monolog“, der in süßlich jammernder Lyrik Blancas Klagen auf dem Kirchhofe ihres Klosters zum Inhalt hat.

Daß aber trotz dieser Neuerungen über Lessing hinaus, in denen sich Sturm- und Drangmotive ankündigen, Leisewitz in der Auffassung des Selbstgesprächs noch fernab von der Monologtechnik der Stürmer und Dränger steht, veranschaulicht ein Vergleich der Leisewitzschen Monologe mit denen des dem “Julius von Tarent“ stofflich eng verwandten Dramas der „Zwillinge“ von Klinger. P a r a l l e l e n aufzustellen zwischen den Monologen der beiden Stücke, wie es bei der Heranziehung der Emilia Galotti geschah, ist nicht möglich. Nur Kontraste lassen sich aufweisen. Auf den ersten Blick fällt die verschiedenartige Verteilung der Monologe an die Personen des Dramas auf. Klinger betont einseitig den monologisierenden Haupthelden, — von den 7 Monologen im Drama spricht 6 allein Guelfo —, Leisewitz teilt allen Monologe zu. Diese Mannigfaltigkeit in der Verteilung bedingt schon eine Variierung des im Monolog behandelten Stoffes. Während Guelfo nur immer tobt und rast, während sich kaum ein Monolog vom anderen unterscheidet, legt Leisewitz seinen Selbstgesprächen die verschiedensten Motive zu Grunde. Bei Guelfo ist es stets die Verbitterung und die Wut über die Bevorzugung des verhaßten Bruders, die ihn treibt, seinem Herzen Luft zu machen. Leisewitz hat an sich schon diesen Charakterzug weniger stark hervortreten lassen, und ihn daher im Monolog nur angedeutet; breiteren Raum nehmen in den Selbstgesprächen die Reflexionen über Liebe, schmerzliche Gefühle beim Abschied, Trauer und Kummer über den toten Sohn und Geliebten ein. Dadurch wird zwar der Charakter des Stückes, der bei den Stürmern und Drängern seine Resonanz im Monolog findet, nicht so bestimmt hervorgehoben, aber die künstlerische, gleichmäßig durchdachte Form bleibt gewahrt.

b) Der Monolog in Goethes bürgerlichen Dramen.

Die allmähliche Abwendung Goethes von Shakespeare bedeutet für seine dramatische Kunst viel. Der Entwicklung des eigenen Genies mußte der erdrückende Einfluß des englischen Dichters hinderlich sein; trotz seiner Originalität ist der Götz von Berlichingen nur eine — wenn auch geniale — Nachbildung eines genialeren Vorbildes. Schon im Clavigo sucht der Dichter die lästig gewordenen Fesseln abzustreifen, bloß hier und da klingen vereinzelt Reminiszenzen an Shakespeare (V. Akt) an. Doch sich selbst hat Goethe auch jetzt noch nicht gefunden. Lessing hilft ihm sein Drama gestalten. Erst „Stella" ist das Kind seiner wahren Muse. Weit abgerückt stehen die Vorbilder, der Entfaltung der eigensten Kunst liegt nichts mehr im Wege. — Der theatralischen Wirkung seiner Dramen ist die neue Richtung seines Genies nicht günstig gewesen; der enge Kontakt mit der Bühne, wie ihn Shakespeares Dramen besitzen, hat sich gelockert. An Stelle der Bühnendichtung tritt das Buchdrama. Schon Götz von Berlichingen war als Buchdrama gedacht, und namentlich die erste Fassung trug in den Partien des fünften Aktes einen romanhaften Charakter. Doch der stark theatralische Zug, der vielen Szenen eine große Bühnenwirksamkeit gibt, läßt den Eindruck eines Buchdramas nicht aufkommen. Das geschieht in verstärktem Maße in den folgenden Dramen. Es ist kein Zufall, daß sich z. B. die Monologpartien in Stella in nichts von den empfindsamen Gesprächen Werthers unterscheiden, oder daß ein Kritiker die undramatische Breite des Dialogs im Clavigo tadelt[31]). Der Akzent liegt nicht auf der theatralischen Wirkung, sondern auf der dramatischen Form, oder wie Schlegel[32]) sagt: „Man muß wohl eingestehen, daß Goethe zwar unendlich viel dramatisches, aber nicht ebensoviel theatralisches Talent besitzt. Ihm ist es weit mehr um die zarte Entfaltung als um rasche äußere Bewegung zu tun; selbst die milde Grazie seines harmonischen Geistes hielt ihn davon ab, die starke demagogische Wirkung zu suchen."

Für die „zarte Entfaltung" der dem Drama zugrunde liegenden Idee und der Charaktere bietet sich Goethe als geignete Form der Monolog. Seine Vorliebe für den Monolog hatte schon sein Ritterdrama erwiesen. Doch Inhalt und Gestalt bekommt das Selbstgespräch erst in den folgenden Dramen, im Clavigo andeutungsweise, im Stella ausgeprägt.

Schon im Clavigo fällt die größere Selbständigkeit der Monologe auf. Während die Alleingespräche im Götz meist kurz waren, in einen engen Rahmen Empfindungen und Leidenschaften zusammenpreßten, weiten sich im folgenden Drama die Grenzen des Monologs und lassen einen Strom von nicht zu dämmenden Gefühlen hineinfluten (II_5, V_2). Zu dieser breiten

Ausgestaltung des Monologs tritt in Stella die häufigere Verwendung. In Clavigo stehen sechs, in Stella, dem an Umfang kleineren Drama, fünfzehn Monologe. Der Grund für die Bevorzugung des Monologs liegt in der Wahl des Stoffes. Die Freude an einer reichen, bunten Handlung, die wie Bilder im Guckkasten an dem Zuschauer vorüberzieht, beseelte Goethe, als er den Götz schuf. Doch mit der Abwendung von Shakespeare weicht auch diese Vorliebe. Viel wichtiger erscheint ihm nunmehr die psychologische Handlung des Dramas. Die äußere sucht er auf ein Minimum zu beschränken, die innere überwuchert alles. So kommt es denn, daß bei der einseitigen Betonung des Seelischen auch die Verwendung des Monologs, des Mediums für die verborgensten seelischen Regungen, eine weit größere und wichtigere wird. Im Clavigo ist die Außenhandlung noch sehr lebendig, die Anekdote gibt nicht zu oft Gelegenheit zu psychologischer Vertiefung. Bedeutsam sind nur zwei Offenbarungen Clavigos im Monolog. Aehnlich wie in der Entwicklung des Weislingencharakters stehen die Selbstgespräche jedesmal im Beginn einer tiefgreifenden Sinnesänderung (II_5, V_2). Viel mehr aber auf das seelische Moment ist Goethes nächstes Drama „Stella" gestimmt. Der Kern der straff geführten Handlung ist noch kleiner, noch klarer spiegelt sich die psychologische Entwicklung in den Monologen. In keinem anderen der bürgerlichen Dramen Goethes erklingen so voll und nachhaltend die Monologe als Resonanz der dramatischen Idee.

Da in Clavigo und Stella nicht eine theatralische, sondern eine psychologisch-dramatische Handlung dargestellt wird, mangelt es nie an einer guten i n n e r e n M o t i v i e r u n g des Monologs, der ja im Dienste der psychologischen Charakterklärung steht. Clavigo muß sich notwendigerweise beraten, welchen Entschluß er fassen, was er dem wartenden Beaumarchais sagen soll (II_5). Der Monolog V_2 im Clavigo darf nicht fehlen; zu gewaltsam würde sonst der Schluß des Dramas ausklingen. Ein Kritiker jener Zeit[33]) macht schon auf die Schönheit und Notwendigkeit dieses Monologs aufmerksam: „Die Prozession mit aller ihrer brittischen Feierlichkeit, und der gewöhnliche, tragische Tod des Clavigo würde den Schluß des Stückes immer kalt lassen, wenn nicht Clavigos Monolog noch täte, so wie überhaupt die Selbstgespräche den Verfasser in seiner Stärke zeigen." Nichts Unnatürliches liegt ferner darin, wenn der in die Heimat zurückkehrende Fernando seinen Empfindungen im Monolog Ausdruck gibt (I_5), wenn Stella in der Einsamkeit des Gartens ihrem von Freude überquellenden Herzen Luft macht (IV_1) u. s. f. Neben diesen sorgfältig aus den Charakteren motivierten Selbstgesprächen verwendet Goethe noch kurze, hier und da eingeschobene Charakterisierungsmonologe meist vor-

bereitender Art (Clavigo II_1, II_6, II_7, IV_1; Stella I_1, I_8, II_4, III_2, IV_4, V_8).

Mit der neuen äußeren Stellung des Monologs zum Drama empfängt das Selbstgespräch auch eine *stoffliche Neubildung*. Um das feine Gewebe psychologischer Regungen darzustellen, muß der Dichter die Sprache des Herzens reden können. Er wird die starke „demagogische Wirkung“ zu meiden suchen, alles übermäßige Pathos dämpfen und mäßigen, nur in *lyrischen* Empfindungen seine Sprache gestalten. Bereits in den Weislingenmonologen ließ Goethe lyrische Motive anklingen. Der dramatische und sehr reale Vorwurf der Beaumarchais-Anekdote schaltet von vornherein eine breitere lyrische Ausmalung des Stoffes aus. Nur im letzten Aufzuge, der an sich schon nicht recht in den Charakter des ganzen Stückes passen will, — Volkslied- und Shakespearereminiszenzen geben ihm ein besonderes Gepräge — bietet sich einmal Gelegenheit, im Monolog lyrische Motive anzuwenden (V_2). Die für den lyrischen Monolog notwendige, stimmungsvolle Umgebung ist da: die Szene spielt in der Nacht vor dem Hause der toten Geliebten. Männer in schwarzen Mänteln treffen bei düsterem Fackelschein die Vorbereitungen zur Bestattung Marie Beaumarchais'. Trauermusik ertönt im Hause. Zu dieser Stimmung dichtet Goethe den schönsten Monolog des Dramas, der bei aller lyrischen Weichheit und Empfindung äußerst dramatisch ist. Mit kurzen, abgerissenen Worten, eingegeben vom dramatischen Affekt, wechseln längere lyrische Satzpartien. Dieser Monolog bereitet die lyrischen Selbstgespräche in Stella vor (I_5, II_1, IV_1, V_1).

Bei aller Schönheit der Gedanken und der Sprache der Monologe in Stella muß man doch hier schon von einem Zuviel lyrischer Beigabe sprechen. Das Lyrische überwuchert das Dramatische; es ist jetzt um seiner selbst willen da, nicht mehr wie im Götz und auch noch im Clavigo zur Erhöhung der dramatischen Wirkung. Der Monolog IV_1 ist z. B. eine breite lyrische Repetition der Szene III_1, deren Verwandtschaft so weit geht, daß die Monologszene nicht nur inhaltlich eine Wiederholung des Dialogs ist, sondern auch ganze Sätze und Redewendungen übernimmt. Goethe mag sie sich als wirksamer Kontrast zu den folgenden Szenen gedacht haben. Der junge Schiller verzichtet aber auf solche Effekte. Er würde aus demselben Grunde den Monolog I_5 in Stella gestrichen haben, wie er aus der Mannheimer Bühnenbearbeitung seiner Räuber den lyrischen Monolog IV_1 verbannte. Und doch hätte immerhin dieser Monolog ein größeres Anrecht auf Erhaltung gehabt als der Goethesche. Denn dort steht nicht die lyrische Empfindung, sondern der Konflikt im Vordergrunde, der im Goetheschen Monolog nur mühsam aus den überwuchernden lyrischen Ranken hervorblickt.

Die Gefahr, daß der Dichter bei einer zu starken Herausbildung des lyrischen Moments im Monolog die Fühlung mit der Bühne verliert, liegt immer nahe. In dem Augenblick, wo sich der Sprecher in empfindsamen, lyrischen Betrachtungen ergeht, ist die Szene ganz vergessen; in Aktion nicht umsetzbar klingen die Worte an den Ohren des Zuhörers vorbei. Nur in den seltensten Fällen lösen diese lyrischen Selbstgespräche eine unmittelbare Wirkung beim Zuschauer aus. Wenn z. B. Karl Moor in dem erwähnten lyrischen Monolog IV_1 die Vaterlandserde begrüßt und küßt, wenn er sich zu den Fluren und Hügeln wendet, und ihm nun „die goldenen Maienjahre der Knabenzeit" wieder in der Erinnerung aufsteigen, so sind dies Vorgänge, die wir mitschauen und miterleben können, denn alles ist konkrete, dramatisierte Lyrik. Anders dagegen der Monolog in Stella, z. B. V_1. Beim Lesen des Dramas wird man der Phantasie des Dichters folgen und das lyrische Stimmungsbild von der Schöpfung, „wo der heilige Mond auf den Gipfeln der Bäume dämmert", auf sich wirken lassen können; aber im Theater läßt uns diese Fähigkeit in Stich. Wir sehen mit den physischen Augen die nüchternen Wände eines einfachen Kabinetts, also eine ganz andere Welt, als das seelische Auge erblicken soll. Die Apostrophen an den heiligen Mond und an die Stätte des Grabes werden daher flüchtig an den Ohren der Zuhörer vorbeirauschen, ohne eine feste Vorstellung des Gesprochenen bewirkt zu haben. Die dramatische Aktion, die Umgestaltung des Wortes zur Handlung bleibt aus, der Buchmonolog ist geschaffen. — Die Abwendung Goethes vom Theater bemerkte schon die zeitgenössische Kritik. Sie urteilt: „Wir würden dem Verfasser geraten haben, in einem kleinen Vorbericht zu sagen, dies Schauspiel sei nicht für die Vorstellung bestimmt",[34]) oder „. . . bin auch billig genug diese Stella gar nicht als dramatische Fabel, sondern als ein bloßes Charakterstück zu beurteilen."[35]) Die Urteile über die Monologe gehen auseinander. Die einen Kritiker[36]) würden geraten haben, „die beiden Monologen zu Anfang des fünften Aktes ganz umzustimmen"; andere[37]) wieder sind von der Bühnenwirkung des Monologs V_1 entzückt: „wie erschütternd, wie herzergreifend rezitiert ihn Mamsell Döbbelin?" In diesen Augenblicken müssen wir fühlen, daß Fernando ein Bösewicht ist. Noch immer hören wir die Worte, wie sie das Porträt anschauet: „Der Blick war's, der mich ins Verderben riß . . ." Die Hallischen Gelehrten Zeitungen (7. März 1776) heben als besonders schön den Monolog Fernandos im Posthause hervor. „Noch beweglicher der Monolog der Stella, die sich in ihrer Einsamkeit ein Grab neben dem Grab ihrer kleinen Mina hatte bereiten lassen, und nun Fernando wieder hat, ohne seine Schuld zu wissen." Sehr ungehalten über das Drama ist aber der Reichspostreuter.[38]) „Das Ganze ist mit überspannten Empfin-

dungen, mit Selbstgesprächen usw., nach Goethescher Manier trefflich ausstaffiert; bei dem allen aber ist es gleichwohl ein langweiliges Gewäsche, das alle Kunst der Schauspieler bedarf, wenn es auf der Bühne einigermaßen gefallen soll.“ —

Das überwiegende Element der lyrischen Empfindung bestimmt natürlich auch die übrigen Ausdrucksformen des Monologs. Dem Konfliktmonolog bringt der lyrische Affekt die nötige erregte Unruhe entgegen. Von der nüchternen Ueberlegung Lessingscher Monologsprecher ist in den Konfliktmonologen Fernandos nichts zu spüren, nur das Gefühl redet. Auch die berechnende, dramatische Steigerung des Lessingschen Selbstgesprächs bleibt aus. Der Monolog gibt eben nur eine Zustandsschilderung, keine Entwicklung. Von den Konfliktmonologen im Götz von Berlichingen unterscheidet er sich bis auf eine energischere Durchführung der lyrischen Stimmung in nichts.

Der empfindsamen Stimmung am anpassungsfähigsten erweist sich aber der Affektmonolog, den Goethe bereits im Götz geschaffen hat. Der Affektmonolog ist ja nichts anderes als ein aus erregter Stimmung geborenes Selbstgespräch. In Goethes dramatischer Zeit war auch der Affektmonolog dramatisch. Im Götz finden sich genug Beispiele, und im Clavigo wußte Goethe noch glücklich dramatischen Affekt mit lyrischer Empfindung zu vereinigen. In Stella sind es dann nur noch lyrische Affekte, die den Sprechenden beschäftigen. Die Wahl der Apostrophen weist schon darauf hin: „Die liebe Stätte der gehofften, ewigen Ruhe“, „Die Sonne des Himmels“, „Der Rasenaltar“, „Die Fülle der Nache“, „Der heilige Mond“, „Der Schauplatz der Glückseligkeit“, „Die Bäume“, „Der Brunnen“ u. s. f. Alle diese Gegenstände können natürlich nicht Ausdrücke großer Leidenschaften sein, können keine „kolossalische“ Erregungen, wie im Götz, auslösen. Die Affekte sind milder und sanfter geworden wie die Menschen, in denen sie wohnen, und dadurch klingen die Monologe jetzt ruhiger und verhaltener; innere, seelische, nicht theatralische Wirkungen sucht der Goethesche Monolog.

Die Vorliebe für die lyrische Gestaltung des Monologs kommt endlich auch dem notwendigsten Bestandteil des Selbstgespräches, der Intimität, zu statten. Wenn auch nicht immer, so doch oft mit großem Geschick sucht Goethe die äußere Naturstimmung mit den Empfindungen der Monologisierenden in Einklang zu setzen. Unter Rosenzweigen im Boskett hängt Stella ihren Liebesträumen nach (IV_1), in tiefer, von Fackeln unheimlich erhellter Nacht erfährt Clavigo den Tod der Geliebten (V_2). Zu dem äußeren Bestreben nach Intimität tritt die für das Wesen des Monologs wichtigere innere Formung und Herausbildung intimer Werte. Die Sprache des Monologs

ist für die Gewinnung der Intimität am wichtigsten. Die Wandlung, die nach Abfassung des Götz der Goethesche Stil empfangen hat, die Mäßigung der Ausdrucksformen, der starke Einfluß der Lessingschen Sprache — dazu im Clavigo der der französischen Quelle — gibt natürlich nicht nur dem Dialog, sondern auch dem Monolog ein neues Gepräge. Ueber die für den Stil des ganzen Dramas in Betracht kommenden Eigenheiten braucht hier nichts gesagt zu werden, nur auf die spezifischen Eigentümlichkeiten der Monologsprache ist einzugehen. Der Einfluß Lessings auf den Monologstil im Clavigo ist unverkennbar. Weder vorher im Götz, noch nachher in Stella hat sich Goethe dieser Ausdrucksform bedient. Die Sätze sind aphoristisch gebildet, abgerissen, nie zu Ende geführt und gedacht. Wenn Düsel[39]) als Musterbeispiel dieser aphoristischen Satzbildung Lessings den Monolog I_1 in Emilia Galotti anführt, so kann man unter den Goetheschen Selbstgesprächen dieser Art den Monolog V_2 in Clavigo herbeiziehen: „. . . Noch ist es Zeit! Noch! — Ich bebe, mein Herz zerfließt in Schauer! Nein! Nein! Du sollst nicht sterben. Ich komme, ich komme! — Verschwindet Geister der Nacht, die ihr euch mit ängstlichen Schrecknissen mir in den Weg stellt! — (Geht auf sie los). Verschwindet! — Sie stehen! Ha sie sehen sich nach mir um! Weh! Weh mir! es sind Menschen wie ich. — Es ist wahr — Wahr? — Kannst du's fassen? — Sie ist tot . . .“ Zu der lebhaften aphoristischen Sprache fügt Goethe die Apostrophe. Auch Weislingen und Adelheid apostrophieren im Affekt lebende und tote Wesen. Jetzt geht Goethe so weit, den ganzen Monolog in eine einzige Apostrophe zu zwingen, z. B. Clavigo II_5. In diesem Monolog apostrophiert der Sprecher nur sich selbst. Die zweite Seele in der Brust ist es, die angerufen wird, — die aber nicht antwortet. Gerade darin liegt das Unterscheidende zwischen der Apostrophe Goethes und der dialogischen Form Lessings. Lessing benutzt die Apostrophe selten; nicht in der lebhaften zweiten Person, sondern in der kühlen ersten fragt der einsam Ueberlegende und gibt sich selbst darauf die Antwort. Clavigo, vom Affekt hingerissen, wirft auch Fragen auf, doch nicht von der Vernunft eingegebene, sondern rhetorische, auf die man keine Antwort erwartet: „Wo bist du Clavigo? Wie willst du das enden? — Wie kannst du das enden? (s. a. V_2). Also auch in der Sprachbehandlung derselbe Unterschied: bei Lessing die Sprache der Vernunft und Ueberlegung, bei Goethe die des Affekts. Er übernimmt von Lessing die Kunstmittel seines Monologstils, doch er formt sie um: aus der dialogischen Sprache gestaltet er die rhetorische Apostrophe. In Stella ist der sprachliche Einfluß Lessings merklich zurückgetreten. Aphoristische Wendungen, namentlich im Affekt, behält Goethe zwar bei, aber die abgehackten, oft epigrammatisch kurzen Sätze im Clavigo weichen einer reichen Fülle schmuckvoller Satz=

perioden. Das Aufgeben des naturalistischen Stils, die ideale Sprachform der Iphigenie kündigt sich an. Noch häufiger bedient sich der Dichter der Apostrophe; mit besonderer Vorliebe wendet er sie auf abstrakte Gegenstände, auf symbolisierte Gefühle und Empfindungen an. — Wird durch Milieu und Sprache die Intimität des Monologs bis zur Vollkommenheit gesteigert, so wird sie anderseits gar zu leicht und häufig durch eine erzählende Wendung durchbrochen. Die Anrede der Zuschauer durch den Monologisierenden schien Goethe für die Intimität des Selbstgesprächs nicht hinderlich zu sein. Wenn er in seinen leichteren Dichtungen, wie den Singspielen diese Wendung ans Publikum mit einer humoristischen Nebenabsicht benutzt, so wird man dies billigen; aber in einem so intimen Drama wie Stella wirkt sie stimmungsvernichtend, z. B. wenn die Postmeisterin im Monolog sagt: „Ein Wirtsbube muß immer munter, immer alert sein. Hernach, wenn so ein Schurke Herr wird, so verdirbt er. Wenn ich wieder heiraten möchte, so wär's nur darum; einer Frau fällt's gar zu schwer, das Pack in Ordnung zu halten." Vor dem epischen Bericht eines psychologischen Vorganges, wie er bei Leisewitz häufig angetroffen wurde, bewahrt den Dichter die affektreiche Sprache.

Von der Vorliebe, den Monolog als technisches Hilfsmittel für den Aufbau des Dramas zu verwenden, macht sich Goethe — hier unter dem Einflusse Lessings — nicht frei. Man wird zwar den Expositionsmonolog nicht verwerfen, aber gerade bei ihm liegt die Gefahr nahe, epische und fiktive Bestandteile hineinzutragen. Nur wo ein starker Affekt herrscht, wird der eigentliche Charakter weniger deutlich empfunden. In nüchterner Ueberlegung gesprochen wirkt der Expositionsmonolog meist unkünstlerisch, als Verlegenheitsmittel. Im Clavigo belebt Goethe die Expositionsmonologe (II_1, IV_1) durch Fragen und Apostrophen; ihre eigentliche Bestimmung und Absicht aber wird dadurch noch nicht verdeckt, wie z. B. im Götz I_2. Auch den Verbindungsmonolog, der im Götz wegen des fortwährenden Wechsels des Schauplatzes überflüssig gewesen war, übernimmt Goethe von Lessing (Clavigo II_6, Stella II_3, $III_{1, 2, 3}$,) bisweilen auch die Ankündigung von Personen durch den Monologisierenden (Clavigo IV_1: Carlos: „Er kommt"). Seltener findet man bei Goethe die von Wagner und Schiller bevorzugte Art der Monologanknüpfung an ein im vorangegangenen Dialog gefallenes Wort (Stella III_5). Gleichfalls wie Lessing eröffnet Goethe den Akt oder eine Szene gern mit einem Selbstgespräch, das vorbereitend die Richtung der folgenden Auftritte angibt: Clavigo II_1, IV_1, Stella II_4, IV_1, V_1. Während aber Lessing ungern den Monolog als Abschluß eines Aktes setzt, findet man ihn dort gerade bei Goethe (Stella Schluß des I., II., III., IV., V. Aktes). Lessing schlägt,

wenn er den Schlußmonolog benutzt, schnell noch ein neues, überleitendes Motiv an, Goethe bereitet nicht vor, er blickt noch einmal zurück. Der kurz charakterisierende Monolog soll noch einmal ein flüchtiges Streiflicht auf eine der wichtigsten Personen des Dramas (Clavigo II_7: „Da macht wieder Jemand einmal einen dummen Streich"; Stella I_8: Das ist ein wunderbarer Mensch! er scheint aber gut zu sein"; Stella V_5 „und ich sterbe allein") oder auf das Leitmotiv der Hauptszene im Akte werfen (Stella II_4, IV_4). In jedem Falle aber sucht Goethe nicht wie Schiller eine dramatische Wirkung durch den Monolog zu erzielen.

Der Vertraute spielt in den Goetheschen Dramen eine nicht immer gleich bedeutsame Rolle. Während er im Götz mehr im Hintergrunde steht, ist er in der Rolle des Carlos für Clavigo ebenso wichtig, wie Marinelli als Vertrauter des Prinzen in Emilia Galotti. Beiden sind ähnliche Funktionen zuerteilt. Wenn Clavigo und der Prinz auch nicht ihre innersten Empfindungen den Vertrauten offenbaren, so fließt doch vieles in den Dialog hinein, was unter anderen Verhältnissen nur im Monolog zum Ausdruck gebracht werden kann. Ganz anders in Stella, wo den Hauptgestalten kein Vertrauter zur Seite gegeben ist, und wo daher die Anzahl der Monologe die des Clavigo weit um das Doppelte übertrifft.

In die äußere Monologmotivierung bringt Goethe ebensowenig Abwechslung wie Lessing. Um die Bühne für die Monologisierenden frei zu bekommen, wird der Dialogpartner mit einem Auftrage fortgeschickt (Clavigo V_1, Stella I_1, $_5$, II_1, III_2, $_5$, IV_4). Alle anderen Monologmotivierungen sind weniger wahrscheinlich, und verraten zu sehr die Absicht des Dichters.

Sparsamer als die übrigen Sturm- und Drangdramatiker ist Goethe in den mimischen Vorschriften. Von Bedeutung sind sie nur in den breitangelegten Monologen. In Stella V_1 z. B. sind sie sorgfältig ausgeführt, so daß sie genau den Verlauf der Handlung veranschaulichen, ohne daß man ein Wort der Sprecherin vernimmt. Ohne die Anweisungen wären Teile des Monologs ganz unverständlich. Doch nur selten hat Goethe so starkes Gewicht auf mimische Vorschriften gelegt; später zieht er es vor, auch die Gebärde in Worte umzusetzen oder in der Fügung des Textes wenigstens anzudeuten [40]). Mit dem stummen Gebärdenmonolog ersetzt Goethe in Clavigo II_4 das Aparte. Wahrscheinlich hat ihn nicht die künstlerische Ueberlegung getrieben, das Aparte aufzugeben, denn in den folgenden Dramen findet es sich noch reichlich. Eher wohl die psychologische Absicht: Clavigo ist so verlegen, er fühlt sich so schuldbewußt, daß er in seiner Ueberraschung weder Worte der Reue noch der Verteidigung finden kann.

c) Der Monolog in Klingers Dramen.

Eine regelmäßige, nach inneren notwendigen Gesetzen sich vollziehende Entwicklung des Monologs ist nur bei Goethe und Schiller zu verfolgen. Trotz des geringen Unterschiedes in der Entstehungszeit des Götz und des Clavigo konnten doch grundlegende Veränderungen für die Monologkunst Goethes aufgedeckt werden. Das ist aber bei Dichtern wie Klinger und Lenz schlechterdings unmöglich. Nie wird man bei ihnen entscheiden können, ob dieser oder jener Monolog im Anfange oder am Ende ihres Schaffens gedichtet ist. Der Grund für diesen Mangel an Entwicklungsfähigkeit liegt einmal in der Produktionswut, die die Dichter zu einer reifen Ausgestaltung ihrer Werke gar nicht kommen ließ; zum anderen aber in ihrer Ohnmacht, sich von den großen Vorbildern zu befreien. Es wird also weniger Aufgabe sein können, eine geschichtliche Darstellung des Monologs von Drama zu Drama fortlaufend zu geben, als vielmehr die den Monologen aller Dramen eigentümlichen Merkmale und den Einfluß fremder Elemente, besonders aber Shakespearescher, zu beobachten.

In anderem Zusammenhange ist bereits von Klingers Erstlingsdrama „Otto" gesprochen, das ganz im Banne Goethes und Shakespeares steht. Was dort von den Monologen gesagt ist, läßt sich bei der Beurteilung der Selbstgespräche seiner späteren Dramen wiederholen, auch wenn man die Einschränkung macht, daß sich Klinger nicht wieder zu so großen Maßlosigkeiten hat hinreißen lassen, wie in „Otto". Während aber einerseits Uebertreibungen gemildert werden, z. B. in der Sprache, die unter dem wohltätigen Einflusse Lessings sanfter geworden ist, ohne allerdings ihre charakteristische Eigenheit zu verlieren, so treten auf der anderen Seite wieder Fehler hervor, die sich so stark im „Otto" noch nicht fühlbar gemacht haben. Von den meisten Monologen in Klingers Dramen läßt sich nachweisen, daß sie nicht aus einer künstlerischen Notwendigkeit heraus entstanden sind. Der Fehler liegt darin, daß die Klingerschen Charaktere keine Entwicklung kennen. Schon im ersten Akte des Dramas (Guelfo in den „Zwillingen") sind sie völlig fertig und abgeschlossen und „stehen auf dem Punkt, von dem aus ein Weitergehen nur noch zur Tat denkbar ist"[41]). Damit ist also die psychologische Entwicklung des Charakters ausgeschaltet, die zu analysieren gerade die Hauptaufgabe des Monologs im psychologischen Drama ist. Die Folge davon ist, daß sich die Monologe bei Klinger alle ähnlich sehen, daß sie nie etwas der Charakterisierung des Sprechers oder der Handlung Förderliches bringen. Hinzu kommt, daß die Monologisierenden mit denselben Empfindungen, die sie im Alleingespräch äußern, auch anderen gegenüber nicht zurückhalten. Der Vertraute

spielt in Klingers Dramen keine geringe Rolle (z. B. Grimaldi in den „Zwillingen"). Auch der im „Otto" schon angedeutete *Intrigenmonolog* hätte sich besser entfalten können, wenn Klinger den Einfluß des Vertrauten mehr beschränkt hätte. Einen größeren Raum nehmen die Intrigenmonologe in der „Neuen Arria" (III_1, $IV_{6, 10}$, V_1 Schlußmonolog) und in „Stilpo" (I_1, IV_1) ein. Während sie im erstgenannten Stücke nur andeutenden Charakter tragen, sind sie im Stilpo breiter angelegt, in der Art der Shakespeareschen Intrigenmonologe. —

In der „Neuen Arria", die bei weitem die einwandfreisten Monologe besitzt, versucht Klinger, mit ihnen auch *dramatische* Kontraste zu erreichen. Auf den Konfliktmonolog eines ungetreuen Liebhabers läßt er weiche, sentimentale Lyrismen eines Schwärmers folgen ($I_{6, 7}$). Dem traurigen Zusammentreffen zwischen Julio und dem Vater Lauras schickt er ein Selbstgespräch voraus, das einen tiefen Einblick in das Seelenleben Julios gewährt (III_2). Der Besuch Solinas reißt Julio aus den trüben Betrachtungen, in die ihn das Bild Lauras, der ehemals Geliebten, versetzt (III_{3-4}).

In der äußeren Handhabung des Monologs erlangt Klinger keine große Geschicklichkeit. *Expositionsmonologe* mit fiktiven und epischen Elementen scheut er nicht. Dramen wie „Die Zwillinge" oder „Sturm und Drang", die aus Bühnenrücksichten der Einheit des Ortes angepaßt sind, verwenden gern das Selbstgespräch als *Uebergang* und Verbindung (Zwillinge $I_{1, 2}$, Sturm und Drang I_2, II_3, V_1). *Umfang* und *Anzahl* eines Monologs ist im Drama verschieden. Die wenigsten Selbstgespräche enthalten „Die Zwillinge" und „Sturm und Drang"; am monologreichsten nach „Otto" sind „Das leidende Weib" und „Die neue Arria". Die Zahl schwankt zwischen zehn und zwanzig. An Umfang stehen bis auf geringe Ausnahmen die Klingerschen Monologe denen Goethes und Schillers nach. Weder aber die innere Gestaltung, noch die formale Behandlung machen das Charakteristische des Klingerschen Monologs aus. Erst ein Vergleich mit den Goetheschen und Shakespeareschen Selbstgesprächen läßt dies erkennen.

Nach dem Götz hat von den *Goetheschen* Dichtungen „Werther" auf Klingers Monologe den größten Einfluß ausgeübt. Gab er in den Selbstgesprächen Ottos nur immer ins Maßlose gesteigerte wahnsinnige Leidenschaften, so bringt er nunmehr die andere Seite der Sturm- und Drangnatur: die lyrische, zerfließende Empfindsamkeit in den lyrischen Monologen des „Leidenden Weibes", des „Sturm und Drang", der „Neuen Arria" in gleicher Ueberschwänglichkeit zum Ausdruck. Werthers Empfindungen werden ihm vorbildlich, während *Shakespeares* Liebesmonologe in „Romeo und Julie" (II_2), die Situation und äußere Form liefern. Eine deutliche Nach-

ahmung der beiden Vorbilder sind im „Leidenden Weibe“ die Monologe III₃, ₄, ₅ und im „Sturm und Drang“ III₇, ₈, ₉. Die gleichen Naturbilder, in denen Werther sich auszudrücken liebt, müssen auch hier die seelischen Vorgänge des Monologisierenden verdeutlichen (die heilige Nacht, der helle Mond und der gestirnte Himmel, die helle Stimmer der Nachtigall, das Rauschen der Bäume, das Sprudeln der Quelle, Wiesen, Täler, Hügel und Wald). — Im Aufbau der Szenen ist das gleiche Schema wie bei Shakespeares Romeo und Julie (II_2) angewandt:

Romeo und Julie II_2: Monolog Romeos, Monolog Juliens, Dialog beider,

Leidendes Weib III_{3-4}, 5: Monolog Franzens, Monolog Juliens, Dialog beider,

Sturm und Drang III_{7-8}: Monolog Wilds, Mon. Karolinens, Dialog beider.

Auch die sprachliche Verwandtschaft deutet auf die Abhängigkeit von Shakespeare hin. Zahlreich sind die Apostrophen an die Nacht (u. a. „Zwillinge“ $III_{1, 2}$, „Neue Arria“ I_7). Sie weisen auf die Vorbilder Goethe und Shakespeare hin. An die große Sterbeszene in „Romeo und Julie“ (V_2) erinnert der empfindsame Todesmonolog Brands im „Leidenden Weibe“ (V_6): „Los, los! Weg verfluchte Erde! (Romeo: Thou detestable maw, thou womb of death V_3); das Milieu des Liedes Desdemonas: „Arm Mägdlein saß seufzend am Baches Rand“ wird in dem Monolog der Gesandtin (Leidendes Weib IV_7) durch die szenische Anweisung „Bach und Weidenbäume“ wiedergegeben. Die Musik pflegt Klinger, wie auch Shakespeare, zur Steigerung der Empfindungen häufiger anzuwenden. Entweder spielt der Monologisierende gleichzeitig, während er spricht („Die neue Arria“ I_7, „Sturm und Drang“ I_2 [Karoline]), oder ein zweiter begleitet die Worte des Sprechenden mit seinem Spiel („Sturm und Drang“ I_2 [Berkley]).

In der Nachahmung von Monologmotiven, wie sie Shakespeare in reicher Fülle bot und wie sie Goethe im „Götz von Berlichingen“ selbständig weitergebildet hat, schließt sich Klinger dem englischen Dichter eng an. Auch bei Klinger finden sich Monologe, die die verführende Stimme des Ehrgeizes (Stilpo I_1)[42], die die ungezügelte Leidenschaft der Eifersucht (Leidendes Weib I_9, Neue Arria I_2, III_1, Die Zwillinge $I_{1, 5}$)[43] eingibt, oder die in drückendem Schuldbewußtsein gesprochen werden (Leidendes Weib IV_7, $V_{3, 6}$, Neue Arria III_3)[44].

Häufig sind die Klagemonologe um den fernen oder toten Geliebten („Sturm und Drang“ I_2, II_3, V_1)[45], oder die Sehnsuchtsmonologe des Liebhabers vor dem Hause der Geliebten („Leidendes Weib“ I_9, II_5, „Neue Arria“ I_7, „Sturm und Drang“ $II_{7, 9}$)[46]. Natürlich ist auch ein empfindsames Motiv wie

„Monolog am Grabe der Geliebten“ für ein Klingersches Drama brauchbar („Leidendes Weib“ V_6)[47]). Ferner veranlaßt zum Monologisieren: Die Betrachtung eines Gegenstandes („Neue Arria“ $I_{1,7}$, II_1, III_3, „Sturm und Drang“ I_2 „Leidendes Weib“ II_3, „Stilpo“ V_5)[48]), der Entschluß, seinem Leben ein Ende zu machen („Leidendes Weib“ $V_{3,6}$)[49]), die gebetartige Apostrophe („Leidendes Weib“ I_9, V_3, „Neue Arria“ $I_{1,2}$, II_1)[50]), usw.

Unter dem Einflusse der Komödien Shakespeares steht Klingers „Simsone Grisaldo“. „Was ihr wollt“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“ sind vorbildlich gewesen. Die Selbstgespräche dieser Dichtung tragen denselben primitiven Charakter zur Schau, der allen Komödienmonologen Shakespeares eigen ist. In Monolog I_3, III_6 wird der Monologisierende belauscht („Was ihr wollt“ II_5), die Possenszenen des liebegirrenden Curio ($III_{1,4}$) entsprechen dem Falstaffmonolog V_5 in den „Lustigen Weibern“. Mit einer absichtlichen Wendung ans Publikum spricht Truffaldino V_6 die Moral: Ziehet Lehren draus! . . . (Wie es euch gefällt, Epilog des V. Aktes, Ende gut, alles gut, V_3).

Im Verhältnis zu Shakespeare erscheint die Einwirkung Lessings auf die Monologe Klingers sehr gering. Nur ein treffender Vergleich zwischen den Selbstgesprächen der Lessingschen und Klingerschen Dramen läßt sich anführen, nämlich zwischen dem Monolog I_5 in „Emilia Galotti“ und I_1 in der „Neuen Arria“. Die Aehnlichkeit der beiden Monologe fiel schon den Zeitgenossen auf. Karl Lessing schreibt an seinen Bruder[51]): „Du kannst daraus sehen, was Deine Malerszene in der Emilia Galotti auf ihn für Wirkung gehabt“. Doch nur im Stoff ist die Verwandtschaft so groß, die Ausführung der beiden Monologe beweist, welche gähnende Kluft den leidenschaftlichen Monolog der Sturm- und Drangdichter von den Selbstgesprächen im Verstandesdrama scheidet.

d) Der Monolog in den Lenzschen Dramen.

In eine neue Stoffwelt führen die Lenzschen Komödien- und Dramenentwürfe. Von den psychologisch fein differenzierten Dichtungen Goethes (Clavigo, Stella) trennt sie die frische, natürliche Derbheit der Charaktere, statt der romantischen, irrealen Welt in der Klingers Dramen spielen, gibt Lenz die Wirklichkeit, behandelt er Probleme der Gegenwart. So nehmen denn auch die Monologe in seinen Komödien eine ganz andere Gestalt an, als sie die Goetheschen und Klingerschen besitzen, auch die Bedeutung für Handlung und Charakteristik ist durchaus verschieden.

Wenn man von der Vorliebe der Stürmer für das Selbstgespräch in ihren Dramen auch auf die Gewohnheit schließen

will, daß sie im Leben viel monologisiert haben, so läßt sich diese Annahme ausgiebig mit Beispielen aus den Lenzschen Dichtungen belegen. Der äußere Umstand schon, daß seine Stoffe aus der alltäglichen Welt der Gegenwart genommen sind, gibt dem Dichter eher Gelegenheit, eigene Sitten und Gewohnheiten darzustellen. Zu einer solchen Gewohnheit mag die gehört haben, alles, was der Dichter dachte, laut auszusprechen, eine Eigentümlichkeit, die man häufig bei Menschen findet, die lebhaft zu fühlen pflegen. Es braucht also nicht immer ein Affekt zu sein oder ein schwerer Konflikt, der den Sprechenden treibt, sich laut damit auseinanderzusetzen, ganz gewöhnliche Vorgänge genügen schon dazu. Viele solcher Monologe, die ihrem Inhalte nach unbedeutend und nur so dahin gesprochen sind, finden sich in den Lenzschen Komödien. Da sich der Sprechende in einem solchen Zustande auch Dinge erzählt, die er vielleicht schon lange weiß, so sind diese Selbstgespräche sehr stark mit fiktiven und epischen Bestandteilen angefüllt, nicht aber etwa, weil der Dichter dem Publikum auf möglichst einfache Weise Dinge mitteilen will, die in der Vergangenheit liegen, sondern aus rein psychologischen, für die Handlung ganz unwesentlichen Gründen. Allein so ist es erklärlich, weshalb sich Lenz veranlaßt fühlen konnte, an sich unbedeutende Dinge gerade in Monologen wiederzugeben. Der Monolog I_3 des Pätus im Hofmeister diene als Beispiel: Pätus stellt trübselige Reflexionen an, daß ihm nichts als der Pelz von allen seinen Kleidern übrig geblieben wäre, und daß er deshalb nicht zur Komödie gehen könne, Mitteilungen, die für die Handlung des Stückes unwesentlich und so äußerlicher Art sind, daß sich der Dichter mit den Andeutungen im Dialog zwischen Pätus und Bollwerk völlig hätte begnügen können. Aber die Eigenart einer Sturm- und Drangnatur, die auch die geringfügigsten Angelegenheiten mit pathetischem Eifer behandelt, wäre dann nicht gekennzeichnet. Das konnte nur der Monolog geben. In ähnlicher Weise verwendet er darum auch den Monolog im „Neuen Menoza“ V_8, und Soldaten IV_{11}, V_1. Künstlerisch sind diese Monologe aber ebenso gering einzuschätzen, wie die epischen Gespräche bei Goethe und Klinger. Denn die Wendung an das Publikum kann nie vermieden werden. Nur manchmal erreicht Lenz mit diesen naturalistischen, ganz dem Leben abgelauschten Monologen eine künstlerische Wirkung, hier aber auch eine so bedeutende, daß sich diese Selbstgespräche nur mit den besten der Gretchentragödie im Faust vergleichen lassen. Zu diesen Monologen gehören: I_6, II_3, V_2 in den Soldaten und IV_4 im Hofmeister. Gretchen im Faust kann zwar noch tiefer und innerlicher ihren ängstlichen Gefühlen Ausdruck geben („Es ist so schwül und dumpfig hie“ . . .), aber schlichter und natürlicher als Lenz in I_6 der Soldaten konnte Goethe diesen Monolog auch nicht gestalten. Das Selbstgespräch Mariens in I_6 lautet:

Marie (küßt ihres Vaters Hand, der ihr Zimmer verläßt): „Gute Nacht, Pappuschka! — (Da er fort ist, tut sie einen tiefen Seufzer, und tritt ans Fenster, in dem sie sich aufschnürt) Das Herz ist mir so schwer. Ich glaube, es wird gewittern die Nacht. Wenn es einschlüge — (sieht in die Höhe, die Hände über ihre offene Brust schlagend) Gott! was hab' ich denn Böses getan? — — Stolzius — ich lieb' Dich ja noch — aber wenn ich nun mein Glück besser machen kann — und Papa selbst mir den Rat gibt (zieht die Gardine vor), trifft michs, so trifft michs, ich sterb' nicht anders als gerne (löscht ihr Licht aus)." — Die Wirkung des Monologs liegt in der wortkargen Sprache, hinter der eine Fülle verhaltener Empfindungen ruht. Auch sonst ist die Sprache in den Monologen knapp und treffend, die Leidenschaften sind mehr gezügelt. Nur in beschränktem Maße macht Lenz von den sprachlichen Kunstmitteln Gebrauch, die dem Monolog das charakteristische Gepräge geben.

So eng könnte der Rahmen der Monologe nicht gespannt werden, wenn das Selbstgespräch den Verlauf einer psychologischen Entwicklung wiedergeben müßte. Seine Aufgabe liegt allein aber darin, einen bestimmten Zustand, in dem sich der Sprechende befindet, zu verkörpern, ähnlich wie das Goethesche Selbstgespräch, nur daß dieses psychologisch bis ins Kleinste vertieft wird, während das Lenzsche oft oberflächliche Stimmungen bringt, tiefere Empfindungen nur andeutend skizziert, die Hauptarbeit aber dem Schauspieler überläßt. Deshalb machen auch die Monologe bei Lenz alle den Eindruck des Unausgeführten, Hingeworfenen, Skizzenhaften. Schon die äußere Art deutet das an, z. B. daß so oft Monologe von fünf, ja noch weniger Zeilen eine ganze Szene ausmachen, für die sogar eine bestimmte Dekoration erforderlich ist (Soldaten III_7, $IV_{4,\ 8,\ 11}$, $V_{1,\ 2}$, Neue Menoza I_6, $IV_{2,\ 4,\ 6}$). Viel notwendiger als bei Klinger sind die Lenzschen Gestalten abhängig von ihrer Umgebung, die genau auf das Wesen des Sprechenden abgestimmt sein muß. Große Sorgfalt verwendet Lenz dabei auf die Angaben der Tageszeiten und der Witterungsverhältnisse. Die unheimliche, schwüle Gewitterstimmung läßt Marie (I_6, Soldaten) doppelt ihre drückende Unruhe empfinden, die Monologe IV_2 (Neue Menoza), II_2 (Engländer) werden zur Zeit der Dämmerung gesprochen, der Monolog IV_4 (Neue Menoza) in stockdunkler Nacht, in der Nacht auch I_1, III_1 (Engländer), bei Mondenschein und sternheller Nacht II_1 (Neue Menoza), IV_1 (Engländer), im Regen IV_{11} (Soldaten). Bemerkenswert ist, daß Lenz nie solche Angaben in Dialogszenen bringt, allein nur bei Monologen. In der *lyrischen* Gestaltung des Monologs steht Lenz nicht weit hinter Goethe zurück. Vor allem ist er viel selbständiger als Klinger; selbst deutliche Anlehnungen an Werther (Neue Menoza I_6, II_1) wirken originell. Auf den lyrischen Charakter der Monologe

in I_6, V_2 (Soldaten), IV_4 (Hofmeister) ist bereits hingewiesen. Auch die mimischen Vorschriften, die häufig sehr zahlreich sind, dienen zur Hebung der lyrischen Stimmung z. B.: Neue Menoza I_1: „Wilhelmine, mit einem Federmesser in den Baum schneidend — steht eine Zeitlang und sieht ihn an — windet Efeu um den Baum — fällt über den Baum her und will ihn abschälen — läuft fort.“ (S. a. Neue Menoza I_6, Soldaten I_6, II_3).

In den Lenzschen dramatischen Dichtungen treten zwei Gattungen hervor, in die sich die einzelnen Dramen eingliedern lassen. Das charakteristische Merkmal der einen Gattung sind die verschiedenen, ineinandergeschachtelten Handlungen, die sich gegenseitig im Wege stehen. Zu ihr gehören die Komödien: Der Hofmeister, Der neue Menoza und Die Soldaten. Die Betonung der psychologischen Handlung gibt der zweiten Gattung ihr Gepräge, der „Die Freunde machen den Philosophen“, „Der Engländer“ und einige Entwürfe zugehören. Dieser zweiten Gattung bedeutet der Monolog alles, während er in der ersten meist überflüssig erscheint, nur selten eine psychologische Vertiefung bringt. Dennoch verzichtet Lenz auch in diesem Falle allein aus technischen Rücksichten nicht auf ihn. Die Zersplitterung des Stoffes durch die vielen, nebeneinander herlaufenden Handlungen bereitet ihm ähnlich wie Klinger im Otto die größten Schwierigkeiten, eine möglichst gleichmäßig fortschreitende Entwicklung zu erzielen. Da die einzelnen Handlungen auch örtlich weit auseinanderliegen, die Beteiligten sich also gegenseitig nicht aussprechen können, so bedient er sich des Monologs, der in prägnanter Kürze von vier bis fünf Zeilen den Leser über die Vorgänge auf dem einen und dem anderen Schauplatze auf dem Laufenden hält. Dadurch bekommt das Ganze den Eindruck momentphotographischer Aufnahmen. Dieses Hilfsmittel, das für ein Buchdrama immerhin verwendbar ist, entfernt natürlich die Komödie weit von jeder dramatischen Wirkung (Neue Menoza I_6, $IV_{2,4,5}$, Soldaten III_7, $IV_{4,8,11}$, $V_{1,2}$).

Ebenso wie die sprunghaften, momentphotographischen Monologe sind die breiten Selbstgespräche im „Engländer“ und „Die Freunde machen den Philosophen“ der dramatischen Entwicklung äußerst hinderlich. In diesen beiden Stücken sind die Wechselbeziehungen zwischen Monolog und Dialog direkt umgekehrte. Wenn man sonst von Uebergangsmonologen sprechen mußte, so bezeichnet man jetzt diesen technischen Verlegenheitsgriff mit Verbindungsdialog. Das Selbstgespräch ist ganz in den Vordergrund gerückt, der Dialog ist nur Mittel zum Zweck. Darin ähneln diese Dramen den damals so sehr beliebten Mono- und Duodramen, deren Einfluß auf das psychologische Drama unverkennbar ist. Wie dort wird e i n e Persönlichkeit von dem Dichter im Drama herausgestellt, um

die sich alles konzentriert (Strephon, Engländer), die aber den Geschehnissen selbst fast tatenlos gegenübersteht. Die Handlung wird von den übrigen Personen des Stückes gefördert, der Held selbst hat sich nur immer mit dem Resultat in Monologen auseinanderzusetzen. Da die Ereignisse, die zwischen den Selbstgesprächen liegen, bei dem Monologisierenden immer die gleichen Empfindungen auslösen, da Lenz also auch keine psychologische Entwicklung bringen kann, so werden die Dramen zu breiten Zustandsschilderungen ohne jede dramatische Bedeutung. Leidenschaftliche Affekte wechseln mit reflektierender Resignation, während der Konfliktmonolog in seiner wahren Gestalt als dramatischer Faktor, bedeutsam für die Entwicklung der Handlung, nicht zur Entfaltung kommt. Dahin führte die praktische Anwendung der theoretischen Forderungen in den „Anmerkungen übers Theater".

Einen guten Einblick in die Schaffensweise des Dichters gewähren die dramatischen Entwürfe, besonders die am weitesten gediehene Katharina von Siena[52]). Durchaus monodramatisch formt sich dem Dichter der Stoff. Die psychologische Darstellung des Charakters Katharinas ist ihm das Wichtigste; über den Verlauf der Handlung, über den Aufbau des Dramas hat er am wenigsten nachgedacht. Drei Entwürfe und eine Anzahl Fragmente sind erhalten, die mühsam miteinander in Verbindung gebracht werden können, ein Beweis, wie gleichgültig der Dichter die äußere Handlung handhabte. Große Sorgfalt aber wendet er den Monologen zu. Während Lenz über die Entwicklung der Handlung nach dem dritten Akte nur die spärlichsten Andeutungen macht, führt er die in Monologen zum Ausdruck gebrachten Empfindungen der Heldin bis zum Schluß des Entwurfes genau aus. Fast jedes einzelne Fragment ist der Bestandteil eines Monologs (Nr. 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15). Das ganze Drama stellt sich ihm im Geiste dar als eine lange Reihe von Selbstgesprächen; in ihnen verkörpern sich die Höhepunkte der Handlung; alles andere ist nur Beiwerk und gehört nicht in die Skizze. Da sich die Geschichte der Einsiedlerin Katharina den mono- und duodramatischen Stoffen nähert (das erste Duodrama dieser Art hatte bereits 1771 Goué in Wetzlar verfaßt und „Der Einsiedler" genannt), so war hier schon aus stofflichen Rücksichten die einseitige Verwendung des Monologs eher geboten als in den früheren Dramen.

Obgleich die Lenzschen Monologe den Eindruck erwecken, als seien sie genial hingeworfen, die Entwürfe zur Katharina von Siena lehren, daß Lenz mit großer Sorgfalt an ihnen gefeilt hat, her und hin erwogen hat, ob er sie in dieser oder einer neuen Fassung dem Drama einfügen solle. Gleich der Eröffnungsmonolog des ersten Entwurfes ist in der Handschrift

„sehr stark korrigiert“[53]), ähnlich der stumme Monolog im Anfange des zweiten Aktes der dritten Fassung, für den erst ein größerer Monolog (1. Entwurf, 2. Akt) vorgesehen war. Am Rande dieses Passus stehen die wehmütigen Worte: „ist all bey Absterben gearbeitet und studiert worden.“ Trotz der vielen Korrekturen scheint der Dichter den erwähnten Eröffnungsmonolog im dritten Entwurf wieder aufgegeben zu haben. Die Fassung beginnt mit einem Dialog, an den sich ein Monolog anschließt, der Gedanken des zuerst vorgesehenen Selbstgesprächs aufnimmt. Der Monolog Katharinas: „Ach wie mirs wohl hier wird“, ist die metrische Umbildung eines Prosamonologs. Er verrät am deutlichsten seine Verwandtschaft mit dem Monodrama. Wie bei Goethe entwickelt sich auch bei Lenz das Bestreben nach metrischer Gestaltung. Von den übrigen Dramenentwürfen, die wieder Prosafassung haben, sei nur „Die alte Jungfer“ genannt. Drei Bearbeitungen des Stoffes liegen vor. Die zweite, ausführlichste, bringt sechs Szenen, von denen vier monologisch gehalten sind.

Bei weitem nicht so abhängig von Vorbildern wie Klinger zeigt sich Lenz. An die Goetheschen Selbstgespräche in Stella erinnern nur andeutungsweise die Monologe Strephons in „Die Freunde machen den Philosophen“, auf Lessingsche Einwirkung läßt nichts mehr schließen. Der Monolog des Verstandesdramas ist überwunden. Wichtiger für die Monologentwicklung bei Lenz sind Shakespeare und Plautus.

Wie jeder Stürmer und Dränger liebt auch Lenz Shakespeare. Während aber die anderen deutschen Dramatiker in Shakespeare meist den gewaltigen Tragödiendichter sehen, bevorzugt Lenz die Komödien des großen Engländers, die er nicht nur eifrig las, ja sogar übersetzte. Naturgemäß eignet er sich auch den Komödienmonolog Shakespeares an. Gerade diese Monologform konnte weder befremdend noch verwirrend auf Lenz wirken, denn er neigte ja von Natur aus hin, alles Erdenkliche im Monolog zum Ausdruck zu bringen, wobei ihm oft epische und fiktive Wendungen unterliefen. Auch Plautus, der dieselben Komödienmonologe wie Shakespeare dichtet, mußte ihn zur Nachahmung dieser Monologart anspornen. Das Unterscheidende aber zwischen den Vorbildern und Lenz ist, daß er nicht wie sie komische Wirkungen mit den ans Publikum gerichteten Monologen erzielen will, sondern daß er diese Art sich ans Publikum zu wenden auch in ernsten Selbstgesprächen nicht vermeidet. So kommt es, daß gerade Lenz mit seinen Monologen dazu beiträgt, daß der berichtende, erzählende Monolog, wie er sich bei Lessing findet, auch von den Sturm- und Drangdichtern nicht überwunden wird, daß sie das Unkünstlerische an ihm gar nicht fühlen. Expositionsmonologe, Alleingespräche voller epischer, fiktiver Bestandteile, indirekte Wen-

dungen ans Publikum, alles Charakteristika des Komödienmonologs, sind in den Lenzschen Komödien anzutreffen. Ein Expositionsmonolog ganz in der Art Shakespeares und des Plautus ist Monolog I_1 im Hofmeister. Er ist in der Form eines epischen Berichts gehalten, reich an Fiktiven, mit einer Schlußwendung ans Publikum: „Da kommt er eben mit dem Major." Aehnlich sind die epischen Monologe III_7, IV_3 (Soldaten), I_1 (Engländer), $IV_{4,5}$ (Der neue Menoza), V_1 (Die Freunde machen den Philosophen).

Besondere Eigentümlichkeiten für die Art der Uebersetzung der Shakespeare-Monologe in „amor vincit omnia" (Love's labour's lost) sind nicht nachweisbar. Allein schon der Umstand, daß die Shakespeareschen Monologe für Lenz vorbildlich waren, treibt den Dichter dazu, möglichst genau zu übersetzen. Wo sich dennoch Abweichungen und Zusammenziehungen finden, sind sie nicht ohne weiteres als bewußte Verbesserungen anzusehen. Denn Lenz benutzte zu seiner Uebersetzung die stark gekürzte Popesche Ausgabe der Shakespeareschen Werke. Außerdem reichten seine Sprachkenntnisse zu einer genauen Wiedergabe des Originals nicht immer hin. Die Auflösung der Blankverse in Prosa, die derbere, volkstümlichere Ausdrucksweise sind nicht allein für den Monolog, sondern auch für das ganze Stück charakteristische Merkmale.

So pietätvoll wie die Shakespearesche Komödie übersetzt Lenz den Plautus nicht. Im großen wie im kleinen zeigt sich die energische Tendenz der Modernisierung. Die breiten langatmigen Monologe beschneidet er mit kecker Hand und einem klaren Blick für dramatische Wirkung, wie er sie in seinen eignen Selbstgesprächen nie erreicht hat. Den zweiundsiebzig Zeilen langen Expositionsmonolog im Truculentus reduziert er in der „Buhlschwester" auf zweiundzwanzig Prosazeilen, ähnlich den Monolog III_1 in derselben Komödie. Während Lenz in den Expositions-, Reflexions- und epischen Monologen nach Belieben ändert und kürzt, verfährt er bei den Affektmonologen viel sorgfältiger und hält sich getreuer ans Original. Jede Gefühlsregung, die Plautus andeutet, macht er sich zu eigen und steigert sie zum leidenschaftlichen Affekt (z. B. Schlußmonolog im 1. Aufzuge des Truculentus). Dramatisch gestaltet er die Sprache, die in glatten, eleganten Perioden bei dem lateinischen Dichter dahinrollt. Derber und origineller hebt Lenz die Komik der Monologe hervor, z. B. II_8 der Buhlschwester (Truculentus II_4): Schlachtwitz ist von Julchen vor die Tür gesetzt. Nun wütet er draußen: „Gib mir meine Blonden wieder, meinen Zobelpelz wieder, meinen Stoff zum Kleide — — fort . . . usw." Er wiederholt mehreremals die Worte: „Mach auf! . . . ich komme nicht mehr wieder" und

stürzt dann mit einem stöhnenden „O“ davon. Stratophanes im Truculentus ist weit gefaßter:

Quam exclusus nunc sum?

Trostsuchend bei der Philosophie fährt er fort:

Nunc quippiam avarum ut ad mores mulierum?,

um dann schlafmützig resigniert zu schließen:

Sequere me hac verbum sat est.

Am weitesten abseits von der historischen Entwicklung des Selbstgespräches stehen die Lenzschen Monologe. Nur aus den menschlichen und künstlerischen Eigenheiten des Dichters heraus sind sie zu verstehen, allgemein gültige Werte sind in ihnen nicht geschaffen. Ein unmittelbarer Einfluß der Monologe ist nur in dem unselbständigen Klingerschen Drama „Das leidende Weib“ zu spüren. Sonst haben sie nie zu Nachbildungen aufgefordert und gereizt.

e) Der Monolog in Wagners „Kindermörderin“.

Unter den Sturm- und Drangdichtern vor Schiller ist Heinrich Leopold Wagner der beste Kenner der Bühne. Persönlich stand er mit der Seylerschen Truppe in Beziehung, übersetzte für sie Lustspiele aus dem Französischen und verfaßte „Ansprachen“ in Reimen. Ja sogar an eine Bühnenbearbeitung des Macbeth wagte er sich, die allerdings auch recht schlecht ausfiel.[54]) Geistesverwandter fühlte er sich mit Mercier, dessen „Du théatre ou nouvel essai sur l'art dramatique“ und einige Lustspiele er übersetzte. Sein durch die Praxis geübter Blick für dramatische Wirkung und seine im Verhältnis zu den Phantasten Lenz und Klinger nüchterne und reale Veranlagung geben ihm eine weit andere Auffassung von der Bedeutung und Verwendung des Monologs im Drama, als sie sich bisher bei den Stürmern hat verfolgen lassen.

Der Monolog ist Wagner eher im Sinne der französischen Theoretiker ein Hilfsmittel, dessen man sich nur dann bedient, wenn es unumgänglich nötig ist. Lenz und Klinger liebten das Selbstgespräch, weil sie in ihm ihre übersprudelnden Empfindungen austoben konnten. Wagner aber ist kühler, er braucht sich nicht von ringenden Leidenschaften zu befreien. Er gliedert seinen Stoff ruhiger und beschränkt ihn auf das Notwendigste. Drum findet man auch nie bei ihm einen entbehrlichen oder überflüssigen Monolog. Aus klar überlegendem Verstande heraus bildet er das Selbstgespräch; zwar bringt er Leidenschaften und Affekte in ihm zum Ausdruck, doch nie verliert er Gewalt über sie; stets müssen auch sie den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit genügen. Damit wird gerade das, worüber sich die anderen Stürmer und Dränger hinwegsetzen, für Wagner das

Wichtigste: die Wahrung des äußeren Scheins, der Natürlichkeit. Jedes Mittel, mit dem er sie gewinnen kann, wendet er dafür an. Klinger und Lenz motivieren bisweilen äußerlich die Veranlassung zu einem Selbstgespräch, ebenso häufig aber verzichten sie darauf. Wagner motiviert immer, selbst wenn er mit einem so trivialen Motiv wie im III. Aufzuge S. 45 der Kindermörderin den Monolog Hasenpoths erzwingen muß. Besser geglückt sind ihm die Motivierungen in II. S. 29, 31, IV. S. 49, V. S. 55, VI. S. 79 (Kindermörderin). Auch der Ausgang eines Monologs muß bei ihm wahrscheinlich wirken. Die Vermittlung zum Dialog ist genau so sorgfältig hergestellt, wie umgekehrt der Uebergang vom Dialog zum Selbstgespräch. Hier bedient sich Wagner gern der Anknüpfung an Worte des vorangegangenen Dialogs. Diese Worte erwecken gleichsam einen Widerhall im Herzen des Monologisierenden, so daß er länger laut über sie nachdenkt, z. B. im Monolog II. S. 31 (Kindermörderin). Die letzten Worte des Vaters sind: „Meine eigene Tochter litt ich keine Stund mehr im Haus, wenn sie sich so weit verging.“ Diese Worte nimmt Evchen im anschließenden Monolog auf: „Seine eigene Tochter! — — in den paar Worten liegt mein ganzes Verdammungsurteil!“ usw. (s. a. II. S. 29, IV. S. 49, Kindermörderin). Schiller knüpft gleichfalls auf diese Weise den Monolog an das Zwiegespräch. — Da es ferner unwahrscheinlich ist, wenn der Monologisierende epische oder fiktive Bestandteile in sein Gespräch vermischt, so meidet sie Wagner durchaus. In der Verwendung des Monologs ist er äußerst sparsam. Abgesehen von einigen Uebergangsmonologen befinden sich in der „Reue nach der Tat“ nur ein größeres Selbstgespräch und in der „Kindermörderin“ sieben bedeutendere Monologe, auf die sich die folgenden Szenenangaben beziehen. Alle diese Monologe sind, ähnlich wie die Lenzschen, kurz und karg im Ausdruck. Nur das Wichtigste wird gesagt, möglichst nur angedeutet in aphoristischer Sprechweise. Denn auch in der Sprachbehandlung sucht Wagner naturalistisch zu wirken. In volkstümlichen Bildern sprechen seine Menschen, die nicht gewohnt sind, sich über ihre Gefühle gründliche Rechenschaft abzulegen. Sie kennen nicht den glühenden Affekt, das hinreißende Pathos, in dem sie ihren Gedanken Ausdruck geben könnten. Anderseits finden sie aber auch nicht die schlichten Worte des Goetheschen Gretchens. Im Bestreben, die einfache Sprache des Volkes wiederzugeben, fühlt sich Wagner bisweilen verleitet, Plattheiten und Trivialitäten zu bringen.

Bei einer so strengen Innehaltung der äußeren Wahrscheinlichkeit läßt Wagner es auch an der inneren Begründung des Selbstgespräches nicht fehlen. Der Monolog ist für die Entwicklung der Charaktere sehr notwendig. Ueber die Seelenkämpfe Evchens, die nicht den Mut hat, sich ihren Eltern zu ent-

decken und die den Umgang mit Gröningseck nach jenem verhängnisvollen Ball meidet, würde man nichts erfahren, wenn nicht in den Monologen II. S. 29, 31, IV. S. 49, V. S. 55. Für die Handlung besitzt das Selbstgespräch großen Wert, weil sich in ihm die Intrige anspinnt, die die Katastrophe im Drama herbeiführt (III. S. 45). Hasenpoth deutet zwar nur den teuflischen Plan an, den er hegt — die dramatische Spannung verbietet dem Dichter, alles vorher auszuplaudern — aber der Fingerzeig für die Entwicklung der folgenden Aufzüge ist gegeben. Wenn sonst Wagner vorbereitende Monologe bringt, so tut er es zur Klärung der Handlung. Der Dialog zwischen Meister Humbrecht und dem Magister (V. S. 57) bedarf einer vorangehenden, kurzen monologischen Andeutung, die auf des Magisters Verdacht, den er gegen Evchen hegt, hinweist. Erst dann versteht das Publikum, weshalb der Magister so viele Umschweife macht und nicht sogleich offen mit der Sprache heraus will (s. a. II. S. 31). Dramatische Steigerung und Kontraste weiß der bühnenkundige Wagner gleichfalls mit den Monologen zu gewinnen. Dreimal legt er den Höhepunkt eines Aktes in den Schlußmonolog, in II. S. 31, wo Evchen ihr Schicksal in grausamer Deutlichkeit ahnt, in III. S. 45, den Intrigenmonolog Hasenpoths und in den stummen Monolog des gebrochenen Meister Humbrecht (V. S. 71). Dramatische Kontraste erzielt der Dichter in II. S. 29: Der Mutter, die den Verlust ihrer Dose beklagt, stellt er im Monolog das schuldbewußte Evchen gegenüber, die die Ruhe und das Glück der Zukunft preisgegeben hat (s. a. IV. S. 49, V. S. 55).

Nur zu erwähnen ist der Einfluß der Goetheschen Gretchenmonologe auf die Selbstgespräche in der Kindermörderin. In Frage kommt der letzte Monolog Evchens (VI. S. 79). Goethe sagt in Dichtung und Wahrheit[55]) zu dieser Nachbildung seiner Kerkerszene: „Weil ich aus allem, was ich vorhatte, kein Geheimnis machte, so erzählte ich ihm (Wagner), wie anderen, meine Absicht mit Faust, besonders die Katastrophe von Gretchen. Er faßte das Sujet auf und benutzte es für ein Trauerspiel: Die Kindsmörderin. Es war das erste Mal, daß mir jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte; es verdroß mich, ohne daß ich's ihm nachgetragen hätte.“ Als Plagiat kann man Wagners Nachbildung der Gretchenszene heute nicht bezeichnen, zumal ja nur die Anregung von Goethe stammt, keine buchstäbliche Uebereinstimmung nachzuweisen ist. Mit Erich Schmidt wird man annehmen dürfen, daß Wagner bloß einmal von Goethe den Vortrag gehört hat, daß ihm nur die ganze Stimmungssphäre, das Lied des wahnsinnigen Mädchens in der Erinnerung haften geblieben ist. Bestimmend für Inhalt und Form sind doch allein die eigenen Zutaten geworden, die in ihrer naturalistischen Uebertreibung den Monolog zu den wider-

lichkeiten und Bizarrerien unter allen Sturm- und Drangmonologen machen.

f) Der Monolog in Maler Müllers „Faust".

Weitab von der Bühne und der dramatischen Wirkung führt Maler Müllers „Faust". In dem Kapitel vom Monolog im Ritterdrama war des Dichters nur in kurzem gedacht. Einer eingehenderen Betrachtung bedürfen dagegen die Monologe im Faust. Auch sie stehen abseits von der künstlerischen Entwicklung wie die Lenzschen, sie sind Ausgeburten der Monologkunst, wie die ganze Dichtung ein Zerrbild dramatischer Form ist. In einem aber deuten sie eine charakteristische Eigentümlichkeit an, die später in den Monologen Schillers begegnet, und die ihre Bedingung in der Hinneigung des Dichters zur romanhaften Form findet. Müller gesteht[56]), ähnlich wie Schiller[57]), selbst zu, „er beachte den Gegenstand bloß als glückliche Veranlassung, durch Anreihung von Szenen, bei denen das Natürliche sich mit dem Uebernatürlichen homogen durchkreuzend, der Phantasie einen größeren Spielraum eröffne und günstige Gelegenheit hiebei reiche, bei den leidenschaftlichen Bewegungen und Explosionen sichere Blicke sowohl nach den Höhen als auch nach den Tiefen der menschlichen Natur zu werfen." Seuffert fügt treffend hinzu, daß der Stoff besser zum Entwurf eines Romans passe; überhaupt scheine Müller nach einer Aeußerung Lessing gegenüber einen streng dramatischen Aufbau nicht geplant zu haben.

Wie die Monologe genau das Wesen des Sturm- und Drangdramas in allen seinen Eigentümlichkeiten widerspiegeln, so auch die Monologe den Charakter der Müllerschen Dichtung. Die Unsicherheit und Bequemlichkeit in der dramatischen Gestaltung, die lockere Form, das Hinüberspielen in die Grenzgebiete des Romans, alles dieses wirkt nicht allein auf das Drama, sondern auch auf das Selbstgespräch bestimmend. Das Charakteristische des Selbstgesprächs im „Faust" Müllers beruht daher nicht in der Aufgabe, „sichere Blicke sowohl nach den Höhen als auch nach den Tiefen der menschlichen Natur zu werfen", — in jedem psychologischen Drama ist dies seine Bestimmung — vielmehr sind die Eigentümlichkeiten des romanhaften Monologs in der technischen Behandlung zu suchen. — Die Neigung zur romanhaften Form tritt immer dann im Selbstgespräch ein, wenn der Dramatiker auf möglichst schnelle und einfache Weise über Ereignisse Aufklärung geben will, die sich infolge ihres epischen Charakters nicht leicht in eine dramatische Form gießen lassen können. In diesem Falle nimmt der Dichter seine Zuflucht zum unkünstlerischen, epischen Monolog. Und in der

Tat finden sich viele Monologe dieser Gattung im Faust, weit mehr als in allen Dramen der übrigen Stürmer und Dränger. Wenn Fausts Vater in Ingolstadt erscheint, so erzählt er in epischer Form, woher, aus welchen Gründen er gekommen ist und was zu tun er willens sei, alles in einem leidenschaftslosen und nüchternen Bericht (Szene 7). Dieser Monolog ist immerhin insofern für den Verlauf der Handlung wichtig, als er genau die Ankunft des alten Faust motiviert. Häufig dienen aber die epischen Monologe nur dazu, um dem „Romandichter" Gelegenheit zu geben, sein erzählendes Talent zu entwickeln, z. B. in der für Handlung und Charakterklärung ganz unbedeutenden Szene 4 (s. a. Szene 5, 12). Bei einem so starken Vorherrschen des epischen Monologs kann natürlich nie eine intime Stimmung gewonnen werden. Fiktive Wendungen an das Publikum begegnen auf Schritt und Tritt. Doch dürfen auch hier wiederum die spezifischen Eigenheiten einer Sturm- und Drangnatur nicht außer acht gelassen werden. Aehnlich wie Lenz, läßt auch Müller seine Helden über alles monologisieren, einerlei, ob sie sich mit einer Angelegenheit erregt auseinandersetzen, oder sich Dinge erzählen, die gleichgültig und ohne Wert sind. Müller geht hier sogar noch einen Schritt weiter. Während man bei Lenz und Klinger nur selten jemand in Gegenwart anderer monologisieren hört, tritt diese geniale Rücksichtslosigkeit, mit der man sich über die Anwesenheit anderer hinwegsetzt, bei Müller treffend hervor. Zwei Personen stehen auf der Bühne, ohne voneinander Notiz zu nehmen, jede — dialogisch abwechselnd — im Selbstgespräch vertieft, z. B. Szene 5. Faust monologisiert in Gegenwart Kölbels, den er nicht bemerkt, trotzdem ihn Kölbel mehrfach anredet. Erst als er schweigt und aus seinen Meditationen erwacht, sieht er Kölbel, der nun sehr weitschweifend, mehr sich als Faust, seine Liebesabenteuer erzählt. Erst am Ende der Geschichte nimmt er wahr, daß Faust wieder in tiefes Sinnen gesunken ist: „Was fehlt dem? Davon mit dem Geist! Steht umher wie einer, der im Schlaf umgeht. Was murmelt er zwischen den Lippen?" Und nun beginnt wieder Faust, ohne Rücksicht auf Kölbel, einen langen Monolog zu sprechen, voll epischer und fiktiver Elemente. Kölbel wendet sich zum Publikum mit den Worten: „Nun will ich doch sehen, wann er wieder zu sich selbst kommt." Am Schluß des Monologs ruft Faust, ganz erstaunt, daß der Freund noch bei ihm ist: „Wie Bruder Kölbel, noch hier? Ich dachte, Du wärst schon weiter." Aus der Inhaltsangabe ist ersichtlich, daß Szenen dieser Art (s. a. Szene 12)[58]) kaum einen dramatischen Effekt auslösen können, daß auch sie der Tendenz nach romanhafter, breiter Darstellung entsprungen sind. Mit dieser Neigung hängt zugleich die undramatische Behandlung der Monologsprache zusammen. Zwar erzählt Kölbel seinen Freunden vom monologisierenden Faust:

„Die Augen und Lippen zielten nach etwas, aber die Worte blieben in der Gurgel stecken." In Wahrheit hat Müller keines der Kunstmittel angewandt, die der Sprache das Gepräge der Unmittelbarkeit geben.

Als echter Stürmer und Dränger liebt Müller den lyrischen Stimmungsmonolog. Das Grausige, Unheimliche stellt er in ihm dar, z. B. Szene 14: Wagner auf der Suche nach Faust. Für die Handlung ist er bedeutungslos. Der Stimmungsmonolog in Szene 15 ist mit allen Gefahren und Schrecken ausgestattet, die sich später der Freischützdichter in der Wolfsschluchtszene zu Nutze gemacht hat.

Alle die Aussetzungen, die bisher an den Monologen Müllers zu machen waren, würden nichts bedeuten, wenn die Selbstgespräche die psychologische Tiefe der Goetheschen Faustmonologe besäßen. Aber auch hier bleibt der Dichter hinter den mäßigsten Forderungen zurück. Nur der erste Faustmonolog (Szene 2) erinnert an die „geistige Natur der Sage."[59]) Alle anderen Monologe sind äußerlicher Art, stets überwuchern die epischen Merkmale die innere Entwicklung. Und selbst bei der Darstellung innerlicher Vorgänge kann sich der Dichter nicht eines erzählenden, berichtenden Tones erwehren. Nirgends durchbricht er die epischen Schranken, immer nur bringt er dramatisiertes Epos.

g) Der Monolog in Schillers Jugenddramen.

Die Entwicklungsgeschichte des Monologs erreicht, wie überhaupt die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert, ihren Höhepunkt im Schaffen Schillers. Wenn bisher nur immer von einzelnen Merkmalen gesprochen ist, durch die sich die Selbstgespräche der Stürmer und Dränger verschiedenartig voneinander abhoben, so wird man bei Schiller einen Zusammenschluß aller Eigentümlichkeiten, die das Wesen des Sturm- und Drangmonologs ausmachen, finden. Mit dieser Zusammenfassung aller charakteristischen Merkmale verbindet sich zugleich die individuelle Gestaltungskraft des Dichters, der das Uebernommene frei schaffend weiterbildet und bis zu den Grenzen der Vollkommenheit führt. Es wird zu beobachten sein, wie Schiller mit reiferer Kunst als Klinger dramatische Wirkungen mit dem Monolog erzielt, wie der Monolog durch die Anwendung der Intrige einen größeren Einfluß auf die Handlung gewinnt, als etwa bei Wagner, wie die Gattungen des Selbstgespräches: der Affekt-, Konflikt-, Reflexionsmonolog durch Schiller schärfer herausgebildet werden, wie sich die Monologsprache neu gestaltet, wie endlich die technische Behandlung immer freier und weniger schablonenhaft wird.

Die Räuber.

Auch Schiller weisen, wie den übrigen Stürmern, die drei großen Vorbilder: Shakespeare, Lessing, Goethe, den Weg. Am merklichsten ist die Wirkung Shakespeares auf den Schillerschen Monolog. Während sich eine engere, äußere Verwandtschaft der Selbstgespräche Schillers mit denen Goethes nur selten, [60]) mit denen Lessings überhaupt nicht auffinden läßt, tritt um so deutlicher die Nachahmung der Shakespeareschen Monologe in den Räubern hervor.. Zeitgenössische Rezensionen [61]) machen bereits darauf aufmerksam: „Franzens Monolog . . . ., wo er seine Bosheit zu bemänteln sucht, scheint eine Nachahmung des schönen Edmundischen Monologs im Lear zu sein." Gemeint ist Franzens Monolog I_1a, [62]) der dieselben Funktionen wie der Monolog Edmunds in Lear I_2 vertritt, nur mit dem Unterschied, daß bei Schiller die Anspinnung der Intrige viel glücklicher gelungen ist. Auch an die Verwandtschaft dieses Selbstgespräches mit dem Eröffnungsmonolog in Richard III (I_1) ist hier zu erinnern. Zu dem Monolog $IV_{15}b$ meint der Erfurtische Rezensent: „Kaum kann ich mich enthalten, die ganze Stelle abzuschreiben, sie ist sicher so schön, wo nicht schöner noch als Hamlets berühmter Monolog vom Sein und Nichtsein." An die Flüche des verstoßenen Lear (III_2) erinnern die des alten Moor (II_6). — Unter den übrigen Stürmern sind es besonders Klinger und Leisewitz, mit deren Dramen sich Schiller eingehend beschäftigt hat, von denen er auch in der Behandlung des Selbstgespräches gelernt hat. Auf die Wutmonologe Ottos (Otto II. und III. Akt) weisen Karls Monologe I_3b und I_7b, auf Guelfos Monologe I_1 und III_1 in den Zwillingen die Monologe Franzens I_1b und V_1b, auf die empfindsamen Selbstgespräche Wilds in III_7, $_9$ des „Sturm und Drang" Karls Monolog IV_1a. Von Leisewitz' Julius von Tarent entlehnt Schiller aus IV_1 die lyrische Stimmung für den Monolog Karls IV_1a. Sei es nun, daß diese Uebereinstimmungen mit den Monologen der Stürmer und Dränger und der auf sie einflußreichen Dichter einem bewußten Anpassungsbedürfnis entsprungen sind, oder daß sie für Schiller den Charakter eines Vorbildes ganz verloren haben und wie eigene Erfindung behandelt sind, in jedem Falle beschränken sie sich doch auf Aeußerlichkeiten, die über die Größe und Stärke des Einflusses eines einzelnen Dichters leicht ein falsches Bild abgeben. Viel wichtiger und notwendiger ist die Beachtung der fremden Einwirkungen auf die innere Entwicklung des Monologs. Bei der Darstellung dieser Entwicklung wird daher auf die Vorbilder hinzuweisen sein.

Um die Bedeutung und Behandlung des Monologs in den Räubern richtig werten zu können, muß ein Blick auf die Anlage des Dramas zur Orientierung geworfen werden.

Schiller zielte bei der ersten Fassung seiner Räuber nicht auf eine unmittelbare Bühnenwirkung; in einem Briefe an Dalberg[63]) schreibt er: „Als ich es anfangs dachte, und den Plan davon bei mir entwarf, dacht ich mir die theatralische Darstellung hinweg.“ In der ersten Vorrede zu den Räubern präzisiert er diesen Gedanken genauer. Er sagt, daß er die dramatische Form nur deshalb wähle, weil in ihr seine Ideen nachdrücklicher reden könnten. „Wahr ist es, daß der wahre Geist des Schauspiels tiefer in die Seelen gräbt, schärfer ins Herz schneidet, und lebendiger belehrt als Roman und Epopee, und daß es der sinnlichen Vorspiegelung gar nicht einmal bedarf, uns diese Gattung von Poesie vorzüglich zu empfehlen.“ So kommt Schiller zu dem Schluß: „Ich kann danach eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen dramatischen Roman und kein theatralisches Drama. Im ersten Falle darf ich mich nur den allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besonderen des theatralischen Geschmacks unterwerfen.“ Als sich dann für Schiller die Aussicht eröffnete, daß die Räuber aufgeführt würden, da erwuchsen dem „dramatischen Roman“ für die Darstellung große Schwierigkeiten. Eine Umarbeitung des Stoffes, der sich nunmehr dem theatralischen Geschmack unterwarf, tat not. Doch der Dichter konnte den Grundriß nicht über den Haufen werfen, ohne dadurch der ganzen Oekonomie des Stückes einen Stoß zu geben[64]). Nur im einzelnen ließ sich der Charakter der ursprünglichen dramatischen Romanfassung verwischen. Drum setzt Schiller auch seiner Mannheimer Bearbeitung u. a. die Worte voraus: „Man nehme das Schauspiel für nichts anderes, als eine dramatische Geschichte, die die Vorteile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstückes einzuzäunen oder nach dem so zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen.“

Die Vorteile der dramatischen Methode sieht Schiller darin, „die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen.“ Dieselbe Definition charakterisiert die Berechtigung und Notwendigkeit des Monologs im Drama. Da für Schiller also hier die Vorteile der dramatischen Methode mit der Bedeutung des Monologs für das Drama zusammenfallen, so wird er sich gerade dieses Kunstmittels besonders bedienen. In der Tat finden sich in der ersten Fassung zahlreiche, breit angelegte, für Handlung und Charaktere wichtige Monologe. Fast alle aber sind ihrer dramatischen Eigenheiten entkleidet und in novellistische Formen umgegossen. Bei der Neugestaltung des dramatischen Romans machen die Monologe die Wandlung zur theatralischen Form am gründ-

lichsten durch. An den Veränderungen läßt sich beobachten, welche Mittel dem Dichter zur dramatischen Umgestaltung zu Gebote stehen.

Durchaus romanhaften Charakter tragen in der ersten Fassung der Räuber die Selbstgespräche Franzens im ersten und zweiten Aufzuge. An diese Monologe mag Schiller besonders gedacht haben, als er sich zum Freiherrn von Dalberg äußerte, daß die Anlage des Dramas, so gewiß sie den denkenden Leser befriedigen werde, so gewiß den Zuschauer, der vor sich nicht philosophiert, sondern gehandelt haben will, ermüden und verdrießen müsse[65]). Es ist bezeichnend, daß diese langen Monologe am Anfange des Dramas stehen. Hier bedeutet dem Dichter die Handlung noch nichts, die revolutionären Ideen und Tendenzen, die schon vorher da waren, bevor die dramatische Fabel gefunden war, erfüllen ihn ganz; sie bedürfen am ersten der Verkörperung. Da dies am restlosesten allein im Monolog geschehen kann, da in ihm „der wahre Geist des Schauspiels" am tiefsten in die Seele gräbt[66]), so bedient sich Schiller des Selbstgespräches rückhaltlos, ohne auf künstlerische Form und dramatische Wirkung acht zu geben. — Bei der Bühnenbearbeitung der Räuber mußte die Theatralisierung des Stoffes hier besonders stark einsetzen. Zu entbehren waren die Monologe nicht, doch die Form konnte beschnitten werden. Der Umfang des ersten Monologs (I_1b) wird auf ein Viertel reduziert, nur was zur Charakterisierung Franzens brauchbar ist, wird beibehalten. Die epischen Partien, die besser in einen Roman passen, werden unterdrückt, die stark rhetorischen Reden mit ihrer Wendung ans Publikum, das überzeugt werden soll, gleichfalls entfernt, z. B. wenn Franz sagt: „Merkt doch einmal diese verzwickte Konsequenz" oder „Sehet also, das ist die ganze Hexerei." Stellen wie: „Es ist itzo die Mode, Schnallen an den Beinkleidern zu tragen . . .", scheidet Schiller aus, da sie auf der Bühne wirkungslos sind, oder er verlebendigt sie durch geringe Umstellungen. Auch die dialogischen Spitzfindigkeiten werden auf ein Minimum beschränkt. Die lehrhaften Auseinandersetzungen über philosophische und medizinische Dinge sind in dem Monolog II_1b nicht mehr anzutreffen. Unter den Monologen in den folgenden Akten sei Karls Selbstgespräch ($IV_{15}b$) hervorgehoben, das sich gleichfalls dem Bestreben nach Konzentrierung hat unterordnen müssen. Der dramatischen Wirkung feindlich erscheinen Schiller bei der Bearbeitung alle lyrischen Bestandteile des Monologs; er entfernt daher die Lieder „Schön wie Engel von Walhallas Wonne" und „Sei willkommen, friedliches Gefilde". Auch der lyrische Monolog IV_1a kommt deshalb in Fortfall. Später verwendet Schiller gerade diese Monologe gern als lyrische Ruhepunkte und dramatische Kontraste (Wallenstein, Jungfrau von Orleans, Wil-

helm Tell). Aus anderen für die Verschiebung der Handlung bedeutsamen Gründen gibt er die Monologe IV$_{8}$a und V$_{1}$a auf. Sehr geschickt teilt Schiller den großen Monolog Franzens IV$_{2}$a: „Weg mit diesem Bild" in drei schnell aufeinander folgende Monologe (IV$_{3,5,7}$b) auf, die in dramatischer Steigerung eine größere Wirkung auslösen als die breite Vorlage in der ersten Fassung. In Monolog IV$_{7}$b wird der Hauptgedanke des zweiten Monologs Franzens in der ersten Fassung: „Die Versuchung ist stark . . ." aufgenommen. Aber nur andeutungsweise verwendet der Dichter in der Mannheimer Bearbeitung das Motiv des Brudermordes. In einem eingeschobenen, sehr dramatischen Monolog IV$_{9}$b begründet er den Verzicht auf dieses Motiv genauer.

Die knappe Fassung der anfänglich breiten Monologe läßt den dramatischen Aufbau des Selbstgespräches klarer hervortreten. Nunmehr ist der Schauspieler imstande, das gesprochene Wort in Handlung umzusetzen, bald eine Steigerung, bald eine Minderung der dramatischen Wirkung zu erzielen. Schiller ist der erste unter den Sturm- und Drangdichtern, der mit bewußter Kraft die Technik des *steigenden* und *fallenden* Monologs anwendet[67]). Klinger und Lenz beherrschen nie ihre wilden Affekte und schreiben oft Monologe ohne Anfang und Ende. Schiller beseelen dieselben Leidenschaften, doch er weiß sie zu zügeln, sie anschwellen und abnehmen zu lassen, vor allem aber der äußeren Form den inneren Gehalt zu geben. Die Stürmer begnügen sich, mit rhetorischen Tiraden einen äußeren dramatischen Eindruck zu gewinnen, Schiller verleiht ihm erst den inneren Wert. Daher läuft auch bei ihm die allmähliche Steigerung der Leidenschaften bis zum höchsten Affekt nicht in Wortgeklingel aus, sondern in einen schwerwiegenden Entschluß (I$_{1,2}$b, II$_{1,10}$b). Schwankend zwischen den Polen der Leidenschaft und der philosophischen Reflexion ist in seiner Stimmung der Monolog IV$_{15}$b. Auch mit den fallenden Monologen II$_{16}$b und IV$_{9}$b erreicht Schiller eine dramatische Wirkung, besonders mit letzterem. Dieses Selbstgespräch, das dramatischste im Drama, gehört der Mannheimer Bühnenbearbeitung an. Man spürt in ihm nichts mehr von den anfänglich epischen Neigungen des Dichters. Alles ist Handlung geworden: jeder Gedanke, jedes Wort besitzt eine Fülle mimischer Ausdrucksfähigkeiten. Der Schuldbewußte kämpft mit dem bösen Gewissen, das Gewissen wird personifiziert, verfolgt ihn, greift ihn an. Die höchste Form des Selbstgesprächs im Drama: der Konfliktmonolog ist damit geschaffen, nicht der grübelnd überlegende Lessings, sondern der dramatische. Hier wird erst zu dramatischem Leben die dialogische Monologsprache Lessings erweckt. — Gern läßt Schiller das *Aktende* in einem Monolog auslaufen, der epigrammatisch kurz den Inhalt des Aufzuges

wiederholt und zugleich einen Ausblick auf das Kommende eröffnet[68]). Lessing liebte diese Monologabschlüsse nicht, Goethe verwendet sie, um die Leidenschaften harmonisch ausklingen zu lassen. Die Stürmer pointieren den Aktschluß gern mit Monologen, weil sie in ihnen den pathetischen Schwung besonders steigern können. Eine dramatische Wirkung erzielt aber erst Schiller mit den Schlußmonologen. Sie sind immer im Affekt gesprochen, übersprudelnd in der Empfindung; der Höhepunkt der ansteigenden Stimmung ist in eine dramatisch treffende, Personen und Verhältnisse mit einem flüchtigen, aber grellen Schlaglichte beleuchtende Redewendung gefaßt (I_{1}a, I_{2}b, II_{2}b, III_{1}b, IV_{9}b, $\mathrm{V}_{4,\,9}$b). Der Monolog am Anfange des Aktes und der Szene ist in einem anderen Zusammenhange zu erwähnen, da er für die dramatische Wirkung nicht in Betracht kommt.

Obwohl Schiller in der ersten Fassung der Räuber von einer novellistischen Auffassung des Stoffes geleitet wird, so finden sich dennoch in ihr mehr dramatische Werte als in den Klingerschen Dramen, die für die Bühne berechnet waren. Mancherlei kann er daher aus der ersten Fassung für die Mannheimer Bearbeitung gebrauchen. Zur Verlebendigung der Monologworte behält er die mimischen Anweisungen der ersten Fassung bei. Namentlich in den dramatisch pulsierenden Monologen der letzten Akte treten sie stark hervor ($\mathrm{IV}_{3,\,5,\,9,\,10,\,15}$b, V_{4}b). Für die Selbstgespräche Franzens im ersten und zweiten Aufzuge, die trotz der Veränderungen immer noch an den „dramatischen Roman“ erinnern, fallen die Anweisungen spärlicher aus. — Auch den dramatischen Kontrast, den der Dichter mit dem Monolog herausholen kann, verwendet Schiller schon in der ersten Fassung. Er erzwingt ihn durch Kontrastierung von dramatischen Szenen und lyrischen Monologen (III_{1}a, $\mathrm{IV}_{1,\,5}$a). In der Bearbeitung scheidet Schiller die lyrischen Monologe aus und sucht die Wirkung allein auf die Gegenüberstellung verschieden gearteter Charaktere zu beschränken, z. B. dem Jammer des unglücklichen Vaters läßt er den Monolog des schurkischen Sohnes folgen (I_{1}b). Am liebsten setzt er mit dem gewissenlosen Leben der Räuber die Reuegedanken des schuldbewußten Karl in Kontrast (II_{9-10}b, III_{2-3}b, IV_{13-15}b). Die Stellung des Monologs zu den ihn umschließenden Szenen führt zu der Betrachtung, welche Bedeutung das Selbstgespräch für die Handlung hat und wie es sich in das Szenengefüge eingliedert.

Neue Ausblicke auf die Bedeutung des Monologs für den Verlauf der Geschehnisse eröffnet die Betrachtung des Einflusses, den das Intrigenspiel auf das Schillersche Selbstgespräch hat. Intrigenmonologe finden sich bereits bei Lessing, Goethe, Klinger, Müller und Wagner, doch Intrigendramen großen Stils hat vor Schiller nur Shakespeare geschrieben.

Der junge Dichter steht bei der Abfassung der Räuber völlig unter dem Eindruck dieser Dramen. Schritt auf Schritt kann man Reminiszenzen an Othello, Lear, Richard III. aufspüren. Wie die Anlage des Dramas vielfach abhängig von den Vorbildern ist, so auch die Verwendung der einzelnen Kunstformen. Auf die Verwandtschaft der Schillerschen Intrigenmonologe mit denen Shakespeares weisen schon die Zeitgenossen des Dichters hin. Und dennoch ist diese Verwandtschaft ziemlich äußerlich. Von Shakespeare hat Schiller nur gelernt, den Monolog als eine Verteidigungsrede des Intriganten anzusehen. Aus den Charaktereigenschaften des Monologisierenden heraus soll die Intrige, wenn auch nicht gerechtfertigt, so doch verständlich gemacht werden. Wie Edmund im Lear (I_2) und Richard III. in der Eröffnungsszene des ersten Aktes, so erzählt Franz in I_1b die äußeren und inneren Umstände, die ihn zu seinem heimlichen Tun veranlassen. Doch von den Plänen selbst, die der Monologisierende im Schilde führt, oder von der Art ihrer Ausführung läßt der Dichter nichts verlauten, höchstens andeutungsweise spricht er von ihnen (II_1b, IV_7b). Shakespeare benutzt gerade hierzu den Monolog mit Vorliebe (Richard III: I_1, Othello $II_{1, 3}$, IV_1, Lear I_2). Breit spinnt er die Intrigen aus und läßt nichts unerwähnt, was für das Kommende von Wichtigkeit ist. Dadurch erhalten seine Selbstgespräche eine weit größere Bedeutung für die Handlung als die Schillerschen, während in den Intrigenmonologen des deutschen Dichters auf die Analysierung der Charaktere der Hauptakzent gelegt wird, die Handlung nur eine geringere Bedeutung besitzt. Es wird daher bei der Betrachtung des Charakterisierungsmonologs auf das Selbstgespräch des Intriganten zurückzukommen sein, ebenso wie es erwähnt werden muß, wenn von der Intimität gehandelt wird, die Shakespeare in dieser Gattung des Monologs nie zu beobachten pflegte.

Direkten Wert für die Handlung besitzen die aufklärenden und vorbereitenden Monologe. Der Einfügung des Monologs I_2b in die Mannheimer Bearbeitung liegt die Absicht zu Grunde, möglichst früh — nicht erst im dritten Akte, wie es in der ersten Fassung geschieht — über das Verhältnis Franzens zu Amalia zu orientieren. Vorbereitenden Charakter tragen fast alle Monologe. Außer den Intrigenmonologen sind die Selbstgespräche Karls (I_3b, II_{10}b, III_2b, IV_{15}b) und Amaliens (III_1b) hervorzuheben. Der Entschluß Franzens, seinen Bruder zu ermorden, wird durch drei Monologe ($IV_{5, 7, 9}$b) vorbereitet, um dann allerdings im letzten Monolog wieder umgestoßen zu werden. Auch Lessing (Emilia Galotti $V_{2, 4, 6}$) und Leisewitz (Julius von Tarent $V_{2, 5, 7}$) geben die allmähliche Entwicklung des Gedankens bis zur Tat in Monologen. Diese für die Handlung wertvollen Vorzüge wollen aber nichts besagen gegenüber

der wichtigen Stellung, die der Monolog für die *Charakterisierung* der Gestalten des Dramas einnimmt.

Wie in Karl und Franz, den Hauptgestalten des Schillerschen Dramas, Menschen dargestellt werden, die nichts miteinander gemein haben, die durch die heterogene Ausgestaltung ihrer Charaktere zwei gänzlich gesonderte typische Gattungen bilden, so lassen sich auch die Monologe, die ja die Gradmesser des menschlichen Wesens sind, nach denselben Gesichtspunkten scheiden, die für die verschiedenartige Beurteilung der Eigenschaften Karls und Franzens maßgebend sind. Wenn Karl daher eine Menschengattung vertritt, die dem Idealtypus des Stürmers vergleichbar ist, wenn ihm Mittel zu Gebote stehen, bald in wilder Erregung zu zürnen, bald in weichen Empfindungen zu schwelgen, Franz dagegen, zwar auch eine Sturm- und Drangnatur, doch mehr ein Kind der Aufklärung, als nüchterner Verstandesmensch den berechnenden Intriganten spielt, dann werden auch die Monologe Karls den Charakter der Leidenschaft tragen und eher den Vorbildern eines Shakespeare und Klinger nahe kommen, während die Selbstgespräche Franzens klügelnd und überlegend sein und mehr an die Lessingschen Monologe erinnern werden. Um also den Anteil des Monologs an der Charakterisierung des Helden recht beurteilen zu können, wird man reinlich die Eigenschaften der Selbstgespräche Karls von denen Franzens scheiden müssen.

In *Karls* Monologen konzentrieren und potenzieren sich alle Merkmale, die bisher an dem echten Sturm- und Drangmonolog beobachtet sind. Karl gehört nicht zu jenen frostigen Behorchern der Leidenschaft, den altklugen Pedanten ihrer Empfindung[70]), noch impulsiver und glühender sind die Ausbrüche seiner *Affekte* als die der Klingerschen Helden. Das Trennende aber ist, daß bei Klinger die Affekte Inhalt und Form des Monologs allein beherrschen, während sie bei Schiller zwar integrierende, aber nicht die einzigen Bestandteile des Selbstgespräches sind. Auszunehmen sind jedoch die beiden Monologe I_3b und I_7b, die eben wegen ihres zu hoch gegriffenen, inhaltsarmen Ausdruckes übertriebener Leidenschaft zu den schlechtesten des Dramas gehören. Außerdem ist Monolog I_8b eine verunglückte Nachbildung des Götzmonologes I_2b. — Zwei Arten des Affekts lassen sich bei Karl — ähnlich auch bei Amalia — unterscheiden. Der eine entspringt der auflehnenden Empörung und sittlichen Entrüstung (I_3, $_7$b, II_{10}b, IV_8a vgl. a. Amalia I_2b, III_1b), der andere ist aus einer schwärmerisch-lyrischen Empfindung geboren. (III_2b — in Gegenwart der Räuber gesprochen — IV_1a, IV_2a vgl. a. Amalia III_1a: „Schön wie Engel".)

In der Darstellung des ersten Affekts ist Schiller als echte kraftgenialische Natur maßlos. Selbst Klinger übertrifft er, von dem er den Ausdruck gewaltiger Leidenschaften gelernt hat.

Noch ungezügelter spielt seine Phantasie mit rhetorischen Hyperbeln, noch pathetischer formt er die Sprache des Monologs. Pathetisch bis zur hohlen äußerlichen Redewendung sind auch die *lyrischen Monologe*, in denen Schiller die empfindsame Seite, die tränenreich-elegische Natur des Stürmers und Drängers verkörpert. Anempfunden klingen die lyrischen Partien, sie gemahnen zu sehr an ihre Vorbilder. Bilder und Ausdrücke in den Monologen weisen auf die Beschäftigung Schillers mit Goethes Werther hin.[71]) Die Verwandtschaft des Monologs IV_{1a} mit den lyrischen Monologen I_5 in Schiller und IV_1 in Julius von Tarent ist bereits erwähnt. Wie vor ihm Goethe, Gerstenberg, Klinger und Lenz erhöht Schiller die Stimmung im Monolog häufig durch Lieder und Musik.

Trotz der lyrischen Anklänge an Werther, den Messias und Ossian besitzt Schiller ganz andere Ausdrucksmittel, seelische Empfindungen darzustellen als etwa Goethe. Während dieser mehr objektiv die Herzensregungen des Monologisierenden zergliedert, ist Schiller der immer mitfühlende und mitleidende temperamentvolle Dramatiker. Goethe sieht letzten Endes im Monolog nur ein Mittel für die psychologische Differenzierung der Charaktere.[72]) Die psychologische Analyse, die der Monologisierende von seinem Innern gibt, ist aber, wenn sie nicht einen Konflikt schildern soll, immer kampflos, ja sie kann sogar, wie bei Leisewitz, zum epischen Bericht herabsinken. Gerade nun den Kampf der Empfindungen, den alles belebenden Konflikt sucht der Dramatiker Schiller.

Der *Konflikt* kann ausgefochten werden im Innern des Menschen, dargestellt im Konfliktmonolog, oder er sucht seinen Kampfplatz im Dialog, in der Handlung. Dieser in der Außenwelt und mit der Außenwelt geführte Kampf wirft Reflexe in die Seele des Helden, mit denen er sich im *Reflexionsmonolog* auseinandersetzt. Schiller, der „in eine fordernde, nicht in eine handelnde Epoche“[73]), wie Shakespeare, gestellt war, der immer nur subjektiv fühlend, ein enthusiasmierter Verfechter großer Ideen war, mußte naturgemäß den Hauptwert auf den Eindruck legen, den die menschlichen Einrichtungen und Verhältnisse auf seine Helden machten. Ueber diesen Eindruck glaubt er genau Rechenschaft ablegen, ihn nachprüfen und kritisieren zu müssen. Das geschieht im Reflexionsmonolog. Der Reflexionsmonolog spiegelt daher am klarsten die Tendenzen und Absichten Schillers, er erinnert auch noch deutlich an die ursprüngliche dramatische Romanform, die dem von theatralischen Gesetzen unbeengten Dichter noch breiteren Spielraum für Reflexionen aller Art gab.

In dieser Verwendung des Monologs ist ihm unter den Stürmern und Drängern Leisewitz am vorbildlichsten. Leisewitz'

Schwäche für gelehrte Philosophismen, für breite reflexionsreiche Redeweise und der damit verbundenen Differenzierung der Empfindungen und Gedanken treten besonders prägnant in den Monologen des „Julius von Tarent“ hervor. Da sie aber in der Kühle eines philosophischen Lehrbuches gehalten sind, so schädigen sie die dramatische Wirkung des Selbstgespräches erheblich. Schiller aber denkt nicht nur mit dem Verstande, sondern noch viel mehr mit dem Herzen. Ueber die Philosophie vergißt er den Dramatiker nicht. Feurig-dramatischen Pulsschlag besitzen seine Reflexionsmonologe trotz der stark sentenziösen Sprache (I_8, $_7b$, $IV_{15}b$), die leicht in den Predigton verfällt.[74])

Auf die stofflich enge Verwandtschaft des Reflexionsmonologes mit dem Konfliktmonolog ist oben schon hingewiesen. Die gleichen Leidenschaften sind es, die den im Konflikt Monologisierenden beschäftigen wie den Reflektierenden. Der Konflikt ist nur dramatischer und für die Handlung wichtiger, weil er einen Kampf darstellt, der sehr oft in einem Entschluß des Alleinsprechenden gipfelt. Die Aehnlichkeit zwischen Konflikt- und Reflexionsmonolog erklärt auch das breite Ueberfluten von Reflexionen in den Konfliktmonolog besonders in der ersten Fassung. Während bei Franz der Entschluß in einem Konfliktmonolog das Resultat kalter Berechnung ist, ringen sich Karls Pläne aus dem Widerstreit leidenschaftlicher Gefühle hervor. Doch so ohnmächtig wie die Klingerschen Helden steht Karl diesen Leidenschaften nicht gegenüber. Er ist ein philosophischer Kopf und logischer Gedankengänge wohl fähig. Ihn können zwar Enttäuschungen, schreckliche Entdeckungen in wilde Raserei versetzen, aber er kommt auch wieder zu sich und wägt Empfindung gegen Empfindung ab. Die Vereinigung von leidenschaftlichem Temperament und zielbewußter Ideenentwicklung gibt dem Schillerschen Monolog einen vorbildlichen Charakter. — Der von Goethe so sehr bevorzugte Zustandsmonolog findet bei Schiller wenig Beachtung (I_8, $_7b$). Große dramatische Wirkungen lassen sich nicht durch ihn erzwingen; auch verschmäht Schiller in der zweiten Fassung die lyrischen Beigaben, die wertvolle Bestandteile des Zustandsmonologes sind.

Von der Sprache des Dialogs hebt sich die Monologsprache Karls und Amaliens durch die stärkere Verwendung rhetorischer Mittel ab. Die Sätze sind kunstvoll gebaute Perioden, stark akzentuiert sind die Apostrophen, zahlreich die rhetorischen Fragen. Die Ausdrücke des Affekts sind höher gegriffen, gewählter geformt als im Dialog, in den philosophischen Partien aber, namentlich der ersten Fassung (IV_5), abstrakt und wenig anschaulich. Die innere Empfindung ist in einer übertrieben pathetisch-schwärmerischen Prosa vorgetragen.

Noch mehr als Karl ist Franz auf das Selbstgespräch angewiesen. Sein verschlagener Charakter spürt in jedem Men-

schen den Feind, keinem wagt er sich anzuvertrauen. Nur mit sich allein bespricht er seine Pläne und Entwürfe. Schiller hat bei Shakespeare spintisierende Intriganten dieser Art kennen gelernt; Jago, Edmund, Richard sind ihm vertraute Gestalten. Viele ihrer Charakterzüge kehren bei Franz Moor wieder. Dennoch aber ist zwischen den Monologen Franzens und der Shakespeareschen Bösewichter ein großer Unterschied. „Die Shakespeareschen Bösewichter spekulieren frisch auf ihren Zweck los, welchen sie höchstens vor ihrem Gewissen beschönigen, Franz Moor räsonniert weit abstrakter, er ist ein Konsequenzenmacher, er zerfasert die Begriffe und Worte mit seinem spintisierenden Verstande . . . darin ist er ganz Sohn des philosophischen Zeitalters, darin hat ihm nicht mehr Shakespeare vorgearbeitet, sondern der kalte Zergliederer der Leidenschaften: Lessing.“ [75]) Während sich Shakespeares Einfluß nur auf stoffliche Anregungen beschränkt, tritt Schiller nach formaler Seite hin in enge Verbindung mit Lessing. Auch Leisewitz ist hier als Vorbild zu beachten, der sich in einer ähnlichen, wenn auch abhängigeren Stellung zu Lessing befindet. Für die Entwicklung der Intrige liefert der Lessingsche Ueberlegungsmonolog die geeignetste Form. Die Intrige wird nicht platt erzählt, sondern der Monologisierende wird allmählich zu dem Entschluß hingeführt, eine Tat zu begehen. Auf diesem Wege findet der Dichter häufig Gelegenheit zu Exkursen aller Art, die über den Charakter des Sprechenden die mannigfaltigsten Aufklärungen geben (I_1a, II_1a). Ueber philosophische Probleme läßt Schiller den Monologisierenden sprechen; fast in der Form eines Vortrages verbreitet sich Franz über seine materialistische Weltanschauung, ja Schiller geht sogar so weit, im Monolog II_1a nicht nur die Stahlischen Lehren, sondern auch § 14 der Dissertation des Jahres 1780 fast vollinhaltlich Franz in den Mund zu legen. [76]) — Der Konfliktmonolog Franzens unterscheidet sich von dem Karls nur darin, daß der Affekt weit mehr gedämpft ist und die Reflexion stärker überwiegt, daß er also dem Ueberlegungsmonolog Lessings näher tritt. — Das Bemühen Schillers, in der Bearbeitung der Räuber den Charakter Franzens dem Zuschauer näher zu bringen, die krassesten Züge in der Seelenzeichnung des menschlichen Ungeheuers zu mildern, tritt auch in den Monologen merklich hervor. Den dramatisch nicht unwirksamen Monolog II_2: „Tot, schreien sie, tot . . .“ der ersten Fassung läßt Schiller späterhin fallen, weil der Sprecher in ihm jeder Seelenregung entkleidet wird. Dieselbe Absicht ist bei der Erweiterung des Monologs „Ganz Eifer, ganz Wille“ (II_2b) bestimmend gewesen: Um die Handlungen des Bösewichts verständlicher zu machen, die Triebfedern seines Tuns klar darzulegen, läßt der Dichter das Laster über die Verächtlichkeit des Menschengeschlechts reflektieren. Während in der ersten Fassung Franz

den alten Daniel zur Ermordung Karls zu dingen versucht, trägt er sich in der Bearbeitung nur mit dem Gedanken, von dem er dann wieder abkommt (IV$_9$b). Daß sich die Verfeinerungen im Charakter Franzens gerade in den Monologen so bemerkbar machen, läßt sich wieder aus psychologischen Gründen erklären.

Die *Monologsprache* Franzens kennzeichnen die Kunstmittel, die bei Lessing beobachtet sind. Die Behandlung der Prosa ist durchaus naturalistisch. Bei den Monologen Karls und Amaliens fällt der Rhythmus und das Pathos der Sprache auf, bei Franz ist der Ausdruck echter und natürlicher. Genetisch entwickeln sich die Gedanken, stark ist der Zug zum Dialogischen (II$_1$b). Wenn Franz im Affekt redet, mischt sich die leidenschaftliche Sprache des Sturms und Drangs mit den Lessingschen Ausdrucksformen (IV$_9$b, V$_1$, $_4$b). Die aphoristischen, schmucklosen Sätze können die Gewalt des Affekts kaum fassen, die dialogischen Fragen, die der intrigierende Franz sonst an seinen schlauen Verstand richtete, werden ins Leere gerufen, der Sprecher findet für sie keine Antwort.

Für die Gewinnung und Innehaltung der *Intimität* des Monologs bestehen bei Schiller, wie sich dies überhaupt bei den Stürmern zeigt, noch keine festen Gesetze. In den *Intrigenmonologen* vermeidet er zwar, in epischer Form die Pläne des Intriganten offen darzulegen; in Monologen dagegen mit einer bestimmten *Tendenz*, die den Hörer überzeugen soll, richtet er sich ungeniert an die Zuschauer und durchbricht damit die intime Stimmung (I$_1$a). Auch die Sprache des Tendenzmonologs verstößt gegen die Intimität. Der Dichter erstrebt mit ihr keine künstlerische Wirkung, rein tendenziösen Absichten ist sie unterstellt. In rhetorischem Pathos sprechen die Monologisierenden, nicht als ob sie im Theater spielten, sondern als ob sie auf der Rostra ständen. Wenn Schiller sich auch nicht des epischen Monologs bedient, so bringt er doch häufig *fiktive* Wendungen in das Selbstgespräch. Im Imperfektum spricht Karl I$_8$b: „. . . . trippelten mir die Schwelle ab . . . Tränen prallten ab . . .“ *Stimmungselemente*, wie sie Goethes Monologe in reichem Maße besitzen, hat Schiller bei seiner Abneigung gegen den lyrischen Monolog nur selten angewandt (II$_8$b, III$_2$b, IV$_9$, $_{15}$b).

Bei dem *Publikum* jener Zeit herrscht dieselbe Unklarheit über die Stellung des Monologisierenden zum Zuschauer, wie sie ja auch bei den Dichtern beobachtet ist. Während aber die Dramatiker meist ihrem poetischen Feingefühl folgen und sehr oft das Rechte treffen, ohne sich theoretisch darüber eine sichere Ansicht gebildet zu haben, urteilt das Publikum sehr widersinnig und geht von gänzlich falschen Vorstellungen aus. Ein Kritiker[77]) äußert sich über den Monolog Franzens (I$_1$) in folgender Weise: „Bei dem Austreten des Vaters bleibt Franz

allein im Zimmer, und bramarbasiert über die Natur, . . . ein solcher Bursche steht auf seiner Hut, daß ihm ja die Zunge nicht überschnappe; und doch schwatzt unser Held ein Weites und Breites, daß der Vater taub sein muß, um davon nichts zu vernehmen. Indessen wer weiß? vielleicht läßt er dem Alten Zeit, sich weit genug zu entfernen, und gafft in Erwartung das Parterre an . . . der 5. Auftritt[78]) ist wieder ein Monolog, eine captatio benevolentiae für Karln, von Amalia „an" das Parterre." Wenn man solche an Gottsched gemahnende Kritiken liest, nimmt es weniger Wunder, daß jene Zeit sich nicht von der Vorstellung trennen konnte, daß der Monologisierende laut ins Publikum spräche.

Während Klinger durch einen Monolog die Handlung zu *exponieren* bevorzugt (Otto I_6, II_1) und dann in einem folgenden Dialog noch einmal den Inhalt des Selbstgespräches wiederholt, geht Schiller den umgekehrten, dramatischeren Weg. Er beginnt mit dem Dialog, der exponierenden Charakter empfängt, läßt in ihm aber manches Unklare zurück, das erst der folgende Monolog erhellt. Schiller erzielt geschickt mit dieser Folge eine dramatische Steigerung (I_1b). — Ebenso häufig wie am Ende stehen die Monologe an den *Anfängen der Akte und Szenen*, ohne aber, mit Ausnahme von Monolog I_8b, der Exposition der Handlung zu dienen. Sie bilden vielmehr ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Ganzes (II_1, $_8$b, IV_1a, IV_{10}b, V_1a). — Die Wichtigkeit der Monologe II_{10}b, IV_3, $_5$, $_7$b läßt die Absicht des Dichters übersehen, mit ihnen einen *Uebergang* für das Folgende zu gewinnen. Von Wagner hat Schiller gelernt, den Monolog an ein im Dialog gefallenes Wort *anzuknüpfen*, z. B. I_2b: „Bettler, sagt er?" II_2a: „Tot, schreien sie, tot", III_1b: „In ein Kloster sagt er?"; s. a. II_2b (der alte Moor), IV_{10}b. Von der üblichen Formel der *Ankündigung* einer Person durch den Monologisierenden, wie sie Lessing und Goethe häufig anbringen,[79]) befreit sich Schiller. „Entschlußmonologe enden meist mit einem Abgang; Reflexionsmonologe dagegen können von innen heraus überhaupt kein Ende finden, da sich die Gedanken immer weiterspinnen; sie müssen also entweder unterbrochen werden, oder sie gehen in ein stummes Nachdenken oder Dahinträumen über. Dann entsteht eine Pause bis zum Auftreten der nächsten Person — ein neues Element der dramatischen Technik, das mit Schiller aufkommt."[80]) Zweimal nur findet sich die Lessingsche Ankündigung: I_2b „Sie kömmt", II_2b „Ha, deus ex machina." — Der Anfang des Monologs wird vom Dichter sorgfältig, nicht immer aber sehr geschickt motiviert. Der Dialog wird abgebrochen durch Redewendungen wie: „Geh den Augenblick" (I_2b), „Fort Ungeheuer" (II_9b usw. IV_4, $_6$, $_{15}$b). — *In Gegenwart anderer* läßt Schiller Karl zweimal monologisieren (I_7b, III_2b). Psychologisch erklärt der

Dichter diesen Vorgang aus der überströmenden Leidenschaft und Empfindung, die den Sprecher seine Umgebung vergessen macht. Schon bei den Alten sprechen in solchen Situationen die Helden Monologe.[81]) — An Zahl der Selbstgespräche übertrifft Schillers Erstlingsdrama alle späteren Dichtungen, der Umfang der Monologe ist verschiedenartig. Die an die dramatische Romanfassung erinnernden Monologe sind besonders lang und weitschweifig, die in der Mannheimer Bearbeitung hinzugefügten, auf dramatische Wirkung gestellten Monologe sind kürzer und im Ausdruck prägnanter. — In den Sturm- und Drangdramen kann man im allgemeinen dort die meisten Selbstgespräche finden, wo die Handlung erlahmt. Gerade umgekehrt ist es bei den Räubern der Fall. Die schwerfälligen, mittleren Partien des Dramas weisen die wenigsten Monologe auf. Wo die Handlung dagegen am lebhaftesten bewegt ist, im IV. Aufzuge, drängen sich die Monologe hintereinander — wiederum ein Beweis für die Integrität des Selbstgespräches im Schillerschen Drama.

Die Verschwörung des Fiesco zu Genua.

Auf die Bedeutung des Monologs im Fiesco wird nur in Kürze einzugehen sein. Des Dichters Kunstanschauungen haben in der Zeit, die zwischen der Entstehung der Räuber und des Fiesco liegt, nicht so wesentliche Aenderungen durchgemacht, daß sie in der Behandlung des Monologs hervortreten würden. Nur von den neuen Voraussetzungen ist zu handeln, mit denen der Dichter an sein Werk getreten ist. Als Schiller den Fiesco konzipiert, will er nicht mehr, wie bei den Räubern, einen „dramatischen Roman“ schreiben, sondern ein „theatralisches Trauerspiel“. Von vornherein hat er die Bühnenwirkung im Auge. Wie hinderlich ihr die breiten novellistisch-tendenziösen Monologe waren, hatte er bei der Bearbeitung seines Erstlingswerkes erfahren. Deshalb geht er in dem neuen Drama weit behutsamer mit dem Selbstgespräch um. Nur fünf, für Handlung und Charakteristik wertvolle Monologe sind im Fiesco zu nennen: II_{16}, $_{19}$, III_{2}, $_{7}$, V_{1}, die alle bis auf III_{7} von Fiesco gesprochen werden. Sie sind in ihrem Aufbau noch dramatischer als die Selbstgespräche in den Räubern. Schiller setzt hier nicht nur den Monolog in scharfen Kontrast zum Dialog, er schafft auch innerhalb des Monologs starke Gegensätze und belebt dadurch den dramatischen Fluß. Trotzdem Fiesco (III_{2}) in abstrakten philosophischen Gedankengängen wie Hamlet über Sein und Nichtsein grübelt, holt Schiller durch die fortwährende Gegenüberstellung der Begriffe Gehorchen und Herrschen, durch das Schwanken zwischen Pflicht und Ruhmbegierde, durch

den Kampf der sachlichen Ueberlegung mit der leidenschaftlichen Empfindung so starke dramatische Effekte hervor, daß die ermüdende Länge[82]) des Monologs gar nicht bemerkt wird (s. a. II_{10}).

Die Förderung der Handlung durch das Selbstgespräch im Fiesco ist, wie in den Räubern, nicht sehr groß. Die Intrige im Monolog darzustellen, erscheint überflüssig, da dem Intrigierenden ein Vertrauter zur Seite steht, der in die Pläne eingeweiht ist. Am wichtigsten ist der Monolog dagegen für die Charakterisierung Fiescos. Die Charakterzeichnung Fiescos ist komplizierter als die Karls und Franzens. Einerseits ist Fiesco Karl geistesverwandt, anderseits verfügt er über die Dialektik Franzens, die sich schlau und spitzfindig über alle Skrupel und Zweifel hinwegsetzt. Diese Vereinigung der beiden Charaktere Karl und Franz in Fiesco hebt die strenge Scheidewand auf, die die Monologe Karls von denen Franzens trennte. Fiesco mischt das leidenschaftliche Sturm- und Drangpathos mit der dialektischen Lessingschen Zergliederung der Empfindungen. Gab dieser Gegensatz schon Gelegenheit, starke dramatische Kontraste herauszuarbeiten, so wird er auch für die dramatische Charakterisierung Fiescos wertvoll. Fiesco kann wohl mit seinem Vertrauten über Entwürfe sprechen, die das Geschlecht der Doria stürzen sollen, aber seine geheimsten Absichten und innersten Wünsche darf er an niemand verraten. Nur mit sich selbst bespricht er sie. Allein aus diesem Grunde schien Schiller der Monolog für die Republikanertragödie notwendig, allein deshalb teilt er von den fünf wichtigen Selbstgesprächen vier dem Fiesco zu. Die bedeutsamsten von ihnen sind die Monologe II_{19} und III_{2}. In beiden Konfliktmonologen wird der „Aufruhr in der Brust“ Fiescos und „die heimliche Flucht der Gedanken“ geschildert. Im ersten Monolog siegt noch die Tugend des Republikaners, im zweiten wird sie vom Ehrgeiz des Tyrannen übermannt. Wie großen Wert Schiller auf die psychologische Entwicklung des Charakters Fiescos im Monolog legt, zeigt auch die zweite Fassung des Dramas, die dahin umgeändert ist, daß Fiesco nicht stirbt, sondern seinen Herrschergelüsten entsagt. Zu diesem Zweck hat der Dichter in den fünften Akt einen Monolog eingeschoben, in dem dieselben Gedanken der Monologe II_{19} und III_{2} nochmals von Fiesco aufgegriffen werden; in diesem letzten Seelenkampfe mit ihnen gibt er dann endgültig der Stimme der Pflicht und des Gehorsams nach. —

Von einer intimen Wirkung der Monologe Fiescos ist nichts zu spüren, sie wird vollständig durch die äußere Theatralik, das schwülstige, unnatürliche Pathos der Sprache unterdrückt. Der Monologisierende gibt immer nur ein rhetorisches Raisonnement in abstraktester Form, stellt Betrachtungen

über allgemeine Dinge an und zieht daraus für sein Handeln die Entschlüsse. Die Vorliebe Schillers, sich über allgemeine Zustände und Verhältnisse zu verbreiten, darüber zu reflektieren und Stellung für und wider zu nehmen, ist schon in den Räubern beobachtet. In ungleich stärkerem Maße tritt diese Neigung zur Tendenz in den Monologen Fiescos auf. Die lange Betrachtung über „Gehorchen und Herrschen" wird nur in abstrakten Ideen und Gedankengängen angestellt, die den Sprechenden berauschen und Ansporn zum Handeln geben. Von der Gegenwart und der tatsächlichen Lage Fiescos sind diese Reflexionen weit entfernt. Sie bekommen dadurch so sehr einen Zug ins Allgemeine, daß sie aus dem Rahmen der dramatischen Form leicht herauszulösen sind und als selbstständige, in sich abgeschlossene Gebilde angesehen werden können. Nach außen hin tritt die Selbständigkeit des Monologs nicht so stark hervor. Denn die für das Selbstgespräch wie den Dialog in gleicher Weise angewandte Prosafassung verwischt die Grenzen. Sobald Schiller aber die gebundene Rede einführt, ist es für ihn nur ein kleiner Schritt, den Monolog durch Bildung reimender Strophen von der übrigen Jambensprache merklich abzuheben.

Kabale und Liebe.

Den Höhepunkt und Abschluß der Monologentwicklung in den Jugenddramen Schillers bildet das Selbstgespräch in „Kabale und Liebe". In ihm schließen sich nunmehr die beiden Richtungen, die überhaupt den Charakter des Dramas des 18. Jahrhunderts kennzeichnen, wilde Sturm- und Drang- und klare Verstandesdichtung harmonisch zusammen. Einseitig beherrscht Inhalt und Form des Monologs bei den Stürmern der leidenschaftliche Affekt, Schiller steht auch gebannt unter dem Eindruck der entfesselten Leidenschaften. Trotzdem sucht er in ein enges Verhältnis zu der aus dem Verstand und der Ueberlegung geborenen Kunst Lessings zu treten. Scharf sondern sich die Gegensätze der Sturm- und Drangbegeisterung und Lessingnachahmung bei den Räubern in den Figuren Karl und Franz. Im folgenden Drama fügt Schiller die Kontraste in eine Gestalt, Fiesco, zusammen, ohne aber eine künstlerische Verschmelzung zu gewinnen. Die künstlerische, gleichmäßige Verquickung der beiden Stilelemente gelingt ihm erst in „Kabale und Liebe"; er erreicht mit ihr, daß die Affektmonologe nicht mehr unnatürlich und übertrieben wirken und daß die Selbstgespräche, die der Verstand eingibt, keine kühle Berechnung sind. Zwar überwiegt immer das Gefühl und der leidenschaftliche Affekt, aber er ist abgeklärt, sozusagen vernünftig geworden. Wenn jetzt

Ferdinand (IV₂) „wütend herumstürmend“ ausruft: „Es ist nicht möglich. Nicht möglich. Diese himmlische Hölle versteckt kein so teuflisches Herz“, so steht er doch gleichzeitig wieder „erstarrend nachdenkend still“ und reflektiert: „Mich so ganz zu ergründen.“ In Leisewitz' Monologen werden solche Reflexionen und Philosophismen erkältend empfunden, in „Kabale und Liebe“ stehen sie zu den Ausbrüchen der Leidenschaft in lebendigem dramatischen Kontrast.

Wie alle Absichten Schillers in „Kabale und Liebe“ darauf hinauslaufen, dramatische Wirkungen zu erzielen, so auch in der Verwendung des Monologs. Nicht mehr aus dem Bedürfnis, den tobenden Leidenschaften Luft zu machen oder auf einfachste Weise pathetische Tendenzreden anzubringen, unterbricht Schiller mit Selbstgesprächen den Dialog, sondern immer aus einer dramatischen Notwendigkeit. Undramatische Wiederholungen gleicher Empfindungen, wie sie noch in den Räubern zu finden sind, fallen jetzt fort. Nur einmal zürnt im Monolog Ferdinand der stolzen Britin (I_7), nur in einem großen, durch eine fördernde Szene unterbrochenen Selbstgespräche wütet er über die Treulosigkeit Luisens ($IV_{2,\ 4}$), nur einmal werden die Klagen des alten Miller (V_1), nur einmal wird in ihm die Erregung der Milford (IV_8) dargestellt. Zu der maßvollen Verwendung des Selbstgespräches tritt zugleich eine energische Begrenzung der äußeren Form. Nur das Nötigste spricht der Monologisierende, alles was an romanhaftes Beiwerk erinnern könnte, ist unterdrückt. Kunstvoll und mit Berechnung ist der Monolog aufgebaut. Dramatisch ist die Schnelligkeit der sich überstürzenden Empfindungen, die den Monologisierenden beseelen (I_7), dramatisch die Gegenüberstellung des Affekts und des Verstandes. Unmöglich konnte Lessing solche Kontraste aufbauen, unmöglich ein Klinger sie meistern. Dramatisch ist ferner die geschickte Steigerung dieser Kontraste, die ihren Höhepunkt am Ende des Selbstgespräches in Gestalt einer epigrammatischen, forcierten Pointe findet (I_7, $IV_{2,\ 4,\ 8}$). Reich versehen ist der Monolog mit dramatischer Aktion, die die Vorgänge im Innern des Sprechenden charakteristisch verdeutlicht ($IV_{2,\ 4}$, $V_{1,\ 6,\ 7}$). Die Menge und Art der mimischen Vorschriften deutet immer wieder darauf hin, daß der Dichter stets an eine bühnenmäßige Darstellung dachte. Unter den Gattungen des Monologs bevorzugt Schiller gleichfalls den dramatischsten: den Konfliktmonolog (III_5, $IV_{2,\ 8}$, $V_{4,\ 6}$). Der Reflexionsmonolog ist stark zurückgetreten. Wo sich Reflexionen finden, werden sie nicht hintereinander episch erzählt, sondern wie alte Erinnerungen, die man langsam wieder zusammensuchen muß, dargestellt (IV_2). Der Dichter erreicht diesen Eindruck der unmittelbar wirkenden Gedankenäußerung durch die Unregelmäßigkeit der Satzformung. Ueberhaupt weiß der Dichter in „Kabale und Liebe“ die Sprache

sicherer und nach bestimmten Gesetzen zu handhaben. Auch hier ist ihm das oberste: dramatische Wirkung. Mit der Antithese schmückt Schiller gern den Schluß des Monologs: I_7: „Umgürte Dich mit dem ganzen Stolze Deines Englands. — Ich verwerfe Dich, ein teutscher Jüngling“; IV_8: „Beschämen läßt sich Emilia Milford — doch beschimpfen nie“. Verhältnismäßig sparsam geht Schiller mit Interjektionen um, denn sie stören den rauschenden Fluß seiner prunkvoll geformten Sätze. — Die Apostrophe, die den pathetischen Schwung steigert, wird häufiger gewählt (I_7, IV_8 usw.). In Zuständen großer Erregung, in denen sich der Sprechende befindet, läßt Schiller nach psychologischen Gesetzen einen verschiedenartigen Apostrophenwechsel geschehen, z. B. IV_8: In der schmerzlichen Reflexion über das vorangegangene Gespräch apostrophiert Lady Milford Luise. In dem Augenblick, da sie sich ihrer schmachvollen Lage bewußt wird, apostrophiert sie sich selbst. Auf dem Höhepunkte ihrer Zerknirschung redet sie bald sich mitleidig an, bald apostrophiert sie die goldenen Bilder der Liebe und die Tugend. — Zur Steigerung des Affekts endlich werden Sätze und Worte gleichmäßig wiederholt: IV_8: „Nehmen Sie ihn hin, . . . Nehmen Sie ihn hin . . . bist Du darum . . . mußtest Du darum . . .“ IV_2: „Das also war's, warum man sich so beharrlich der Flucht widersetzte! Darum — o Gott . . . darum . . .“

In der Verknüpfung des Monologs mit der Handlung zeigt Schiller gleichfalls dramatischen Blick. Wechselbeziehungen zwischen Monolog und Dialog waren bei den Räubern zwar schon zu beobachten, in „Fiesco“ dann aber aufgegeben. In Monolog III_2 entschließt sich Fiesco zu etwas, das er erst am Ende des fünften Aktes ausführt. In „Kabale und Liebe“ stellt Schiller Monolog und Dialog in engste, unmittelbarste Abhängigkeit zueinander. Ferdinands edle Entrüstung flammt in Monolog I_7 empor. Sofort im zweiten Akte ist ihm Gelegenheit geboten, seinen Zorn der Lady Milford fühlen zu lassen. Wilde Zweifel peinigen den Monologisierenden in IV_2, in der folgenden Szene verschafft er sich Klarheit, die ihn im Monolog IV_4 zum Entschluß führt. Die erregte Unterhaltung der Lady Milford mit Luise klingt in einen bedeutsamen Monolog Ladys aus. Erneute Zweifel, dem Gespräche mit Miller entsprungen, lassen Ferdinand auf einen Augenblick in seinem Plan, Luise zu vergiften, zaudern (V_4). Aus dieser engen Verbindung der Monologe mit der Handlung ist zu erklären, daß sie fast alle vorbereitenden Charakters sind: I_7, III_5, IV_{2}, $_4$, $_8$, V_4, $_6$, $_7$). Da die Intrige in „Kabale und Liebe“ den inneren Kern der Entwicklung nicht berührt, hat auch der Monolog für sie kaum Bedeutung. Der Präsident, Wurm und Kalb, die die Intrige anspinnen, sprechen bezeichnenderweise keine Monologe, nur auf

die Haupthandlung, die sich zwischen Ferdinand, Luise und Lady Milford abwickelt, sind sie konzentriert.

Die Intimität des Monologs ist in „Kabale und Liebe" besser gewahrt als in den beiden anderen Jugenddramen, wenn sie auch noch nicht einwandfrei ist. Denn Sätze wie in III_6: „Mein Vater versprach in wenigen Minuten zurück zu sein", oder V_1: „Mein Kind hat man nirgends gesehen", sind fiktive, ans Publikum gerichtete Redewendungen. An den lyrischen Zustandsmonolog Lenzens (Soldaten I_6) und Wagners (Kindermörderin IV S. 40) erinnert das Selbstgespräch Luisens in III_6; doch der Ausdruck lyrischer Empfindung liegt nicht in den Worten des Mädchens.

In der technischen Handhabung des Monologs haben sich einige Eigentümlichkeiten herausgebildet, die für die Entwicklung des Selbstgespräches bemerkenswert sind. Da Schiller meist den steigenden Monolog verwendet, hat er im Beginn den Sprechenden im Zustande der Ruhe und Ueberlegung zu zeigen. Mimische Vorschriften deuten die betreffende Gemütsverfassung des Monologisierenden an. I_7: „er erwacht aus dumpfer Betäubung", III_6: „sie bleibt noch eine Zeitlang ohne Bewegung und stumm in dem Sessel liegen, endlich steht sie auf, kommt vorwärts und sieht furchtsam herum"; s. a. $IV_{4,\,8}$, V_1. Monologanknüpfungen an Worte des voraufgegangenen Dialogs sind auch in „Kabale und Liebe" häufig (I_7 IV_8, V_4). Die äußere Motivierung des Selbstgespräches I_6, III_4, $IV_{1,\,3}$, $V_{1,\,3,\,6}$) ist weniger unwahrscheinlich als bisweilen in den Räubern und Fiesco.

Ausblick.

Die neue Periode, die nach „Kabale und Liebe" für Schillers Schaffen beginnt, setzt den Dichter in ein neues Verhältnis zu der bisherigen Auffassung von der Bedingung und Bedeutung des Monologs. Wirkungen, die er in den Selbstgesprächen der Jugenddramen mit allen verfügbaren Mitteln zu gewinnen gesucht hat, vernachlässigt er oder gibt er ganz auf, da sie mit seinen in eine andere Richtung gelenkten Kunstanschauungen nicht übereinstimmen, während er die Monologe auf der anderen Seite Gesetzen unterstellt, die er in der Jugend nie anerkannt haben würde. Namentlich die dramatische Kraft des Monologs läßt in den späteren Dramen Schillers merklich nach. Das Selbstgespräch besitzt nicht mehr die prägnante, dramatische Form wie in „Kabale und Liebe". Breiter dehnt sich der Monolog aus, langsamer durchfließt ihn die Handlung. Früher war er der Ausdruck des leidenschaftlichen Affekts, jetzt dient er der reflektierenden Betrachtung (Piccolomini II_6, III_9), der überlegenden Rechtfertigung (Wallensteins Tod I_4, III_{13}, Maria Stuart IV_{10},

Jungfrau von Orleans, Prolog, IV_1, Braut von Messina (Beatrice: Er war es nicht . . .), Wilhelm Tell (IV_3). Früher war er selbst ein Teil der dramatischen Wirkung, jetzt ist für sie nur sein Wert noch relativ. Der Monolog bildet einen Ruhepunkt, Erholung, damit sich um so stärker von ihm die dramatische Handlung des Dialogs abhebt. Schiller liebt in den Jugenddramen keine lyrischen Exkurse, der ältere Dichter läßt sehr oft lyrische Töne im Monolog erklingen (Piccolomini $III_{7,9}$, IV_{12}, Jungfrau von Orleans, Prolog, IV_1). Wie zuvor ist die Charakterisierung der Monologisierenden die Hauptaufgabe des Selbstgespräches (Don Carlos $III_{1,5,9}$, $IV_{6,7}$, Wallensteins Tod I_4, III_{13}, Maria Stuart II_6, IV_{10}, Demetrius II_1), der Zusammenhang mit der Handlung lockert sich aber noch mehr (Jungfrau von Orleans, Prolog, Piccolomini III_7). Aeußerlich ist die Sonderstellung des Monologs durch Verwendung der Strophe und des Reims angedeutet (Piccolomini $III_{7,9}$, Jungfrau von Orleans, Prolog, IV_1, Wilhelm Tell IV_3), seine inneren Werte sind ganz allgemeiner Art. Er ist reflexions- und gedankenreich, geschmückt mit Sentenzen und rhetorischen Spielereien. Die Intimität wird in vollem Maße nur selten gewonnen. Musik und lyrische Empfindung (Piccolomini $III_{7,9}$, Jungfrau von Orleans IV_1, Wilhelm Tell IV_3) unterstützen zwar den Eindruck einer intimen Seelenoffenbarung, aber die prunkvolle Sprache mit ihren äußerlichen Effekten läßt sich nur schwer den Bedingungen der Intimität unterordnen. Ihnen widerstreben auch die fiktiven Elemente, die in den späteren Monologen Schillers einen größeren Umfang annehmen als je zuvor (Wallensteins Tod II_{14}, III_{13}, IV_1, $V_{1,8}$, Braut von Messina, Beatrice: Er ist es nicht — Es war der Winde Spiel). An Zahl sind die Monologe viel geringer geworden, nur an bedeutsamen, hervorspringenden Punkten des dramatischen Gebäudes sind sie als kunstreiche Ornamente angebracht.

4. Kapitel.

Der Monolog in Goethes Urfaust und Satiren.

Die Entwicklung des Dramas im Sturm und Drang findet ihren Abschluß in der Formung des psychologischen Dramas, dessen schönsten Blüten in der Periode der klassischen Dichtung aufgehen. Vielfach verworren noch und unklar, nur bei den Großen in bewußter Absicht, mühen sich die Sturm- und Drangdramatiker ab, psychologische Probleme zu behandeln. Je nachdem auf den seelischen Gehalt im Drama größerer oder ge-

ringerer Wert gelegt wird, sind Zahl, Umfang und Bedeutung der Monologe verschieden. In seinen Komödien hat Lenz das Selbstgespräch sparsam angewandt, denn die Handlung ist stärker betont als die psychologische Analyse der Charaktere. Umgekehrt in den dramatischen „Phantaseien" des Engländers, die, weil sich in ihnen keine äußeren Geschehnisse abwickeln, fast nur aus Monologen bestehen. Die Mißbildung des Stückes lehrt außerdem, auf welche dramatischen Irrwege die Darstellung psychologischer Probleme bei Lenz führt. Schiller und Klinger machen es sich gleichfalls zur Pflicht, komplizierte Seelenrätsel in ihren Dramen aufzugeben. Beide aber sind zu temperamentvolle Dramatiker, als daß sie wie Lenz darüber die dramatische Aktion vergessen hätten. Goethe nimmt eine Mittelstellung ein. Mit Lenz verbindet ihn das Streben, individuelle Persönlichkeiten in den Gestalten seiner Dramen zu schaffen, seelische Konflikte zu lösen. Vor den undramatischen, ins Formlose zerfließenden Spielereien Lenzens bewahrt ihn aber sein Gefühl für dramatischen Aufbau, das er mit Klinger und Schiller gemein hat, ohne allerdings wie jene die Fähigkeit zu besitzen, große theatralische Wirkungen zu erzwingen. Seine inneren Anlagen begünstigen ihn daher mehr in der Hinneigung zum psychologischen Drama, als dies bei den anderen Stürmern geschieht. Schüchtern bahnt sich diese neue Richtung in den Zustandsmonologen des „Götz von Berlichingen" an, energischer tritt sie auf in „Clavigo" und besonders in „Stella"; im Urfaust aber empfängt sie ihre für die Zukunft vorbildliche Gestalt. Goethe greift hier einen Stoff auf, dem alle Eigenschaften für eine rein psychologische Behandlung in weit größerem Maße innewohnen als den zuvor von ihm geschaffenen Dramen. Den heißen, ungezügelten Trieb nach Ausleben der Individualität, den inneren Kampf der guten und bösen Mächte in der Tiefe der Seele, die Auflehnung gegen die philiströse Konvention und das Einerlei des Tages, die bald im Ueberschwang leidenschaftlicher Erregung rast und tobt, bald in sanften Empfindungen schmerzvoll resigniert und sich der Uebermacht beugt, kurz alles, was die S e e l e des Stürmers und Drängers erregt und begeistert, soll die Idealfigur des Faust verkörpern. — Wie die Stürmer selbst nur immer von ihren Ideen und Tendenzen s p r e c h e n, nie aber an eine praktische Realisierung im überzeugten Ernst denken, so tritt auch im Urfaust die Handlung hinter die Reflexionen, weitläufigen Betrachtungen und lyrischen Stimmungen: Der Zustand, nicht die Entwicklung wird geschildert. Das Selbstgespräch, das, abgesehen vom dramatischen Konfliktmonolog, immer einen Ruhepunkt in der Handlung bildet, bietet für diese von Goethe angestrebte Art des Ausdrucks die gegebene Form. Sowohl daher die psychologische Ausgestaltung der Charaktere wie die

neue Darstellungsweise der Handlung lenken den Dichter zur monologischen Ausdrucksform.

Zur Zeit der Abfassung des Urfausts beschäftigte sich Goethe viel mit den Dramen des Hans Sachs. Ein Einfluß der Monologtechnik des Hans Sachs auf das Goethesche Selbstgespräch im Faust ist daher leicht aufzudecken. Am ersten zeigt sich Goethe in der Annahme der epischen und fiktiven Elemente gefügig. In Götz und Stella ist bereits auf diese Schwäche in den Monologen Goethes aufmerksam gemacht, auch in Faust findet sie sich wieder, nur in der naiven, gefälligeren Form der Sachsischen Sprache. Die breiten umständlichen Reflexionen deuten gleichfalls auf das Studium der dramatischen Werke des alten Meisters, ebenso natürlich auch die neue äußere Form des Monologs im Knittelversstil, die jedoch nicht eine besondere Berücksichtigung bei der Geschichte des Selbstgesprächs zu finden braucht, da sie den Charakter des ganzen Stückes bestimmt. — Im Wesentlichen sind es also nur äußere Merkmale, die vom Goetheschen Selbstgespräch zum Hans Sachs-Monolog weisen. Diese äußere, zunächst ins Auge stechende Nachahmung setzt bei weniger eingehender Prüfung das Urteil fest, Goethe habe im Urfaust den primitiven Monolog Sachsens nachgebildet. Tatsächlich ist die Nachbildung doch nur auf der Oberfläche geblieben. Ein innerer Zusammenhang des Goetheschen Monologs mit dem des Hans Sachs läßt sich nicht konstruieren, vielmehr ist der Faustmonolog das Resultat einer eignen, längst vorbereiteten Entwicklung, die nur durch das Studium des Dichters mit den Werken des Hans Sachs eine äußere, archaische Färbung empfangen hat. Eine bewußte Nachahmung des Sachsischen Monologs ist nur in den kurzen Monologen Fausts: „Das ist ein herrlich schönes Kind", Marthes: „Gott verzeih's meinem lieben Mann" und Valentins: „Wenn ich so saß . . . ." zu erkennen.

Was aber den Faustmonolog weit von Hans Sachsens Selbstgespräche und der prosaischen Form des 16. Jahrhunderts entfernt, ist die wundersame Verwandtschaft Goethes mit den einzelnen Gegenständen der Natur und das innige Anklingen, das Mitstimmen ins Ganze [83]). In der pantheistischen Weltanschauung des Dichters lebt auch Faust, die Idealfigur des Stürmers und Drängers. „Dieser Faust breitet seine Arme aus, nicht nach der Hölle, sondern nach der Natur, die er an sein Herz drücken möchte; . . . eine solche Empfindung konnte dem Magus der Volkssage nicht in den Sinn kommen; selbst der Lessingsche Faust zeigt von dieser Wendung noch keine Spur . . ." [84]). Für die Verkörperung dieses innigen Anklingens und Mitstimmens ins Ganze — einerlei, ob es gilt, Faust auf seinem mühseligen Gedankenwege zu verfolgen, oder Gretchens Seele zu belauschen und zu erforschen — konnte

Goethe keine zartere, intimere und abgeschlossenere Form im Drama finden, als den Monolog in seiner schlichten, volkstümlichen, pathosfreien Sprache. Darin liegt der innere Grund, weshalb der Dichter die Tragödie mit einem großen Monolog einleitet, weshalb ihm im Drama das Selbstgespräch so viel bedeutet.

Den zweiten Teil des Urfaust bildet die Gretchentragödie. Auch hier zwingt der Stoff den Dichter zur Monologform. Nicht das dramatisch handelnde Gretchen will Goethe darstellen, sondern nur eine Spiegelung der Tragödie in der Seele des einfachen Bürgermädchens, den Seelenzustand dieses Wesens geben. Der Wechsel dieses Zustandes, der nicht wie bei Faust heftig und schnell eintritt, sondern langsam heranreifend vor sich geht, bedingt die episodenhafte Darstellung. Denn nur immer einzelne, hervorspringende Etappen des Fortschritts, können gebracht werden, nicht die ganze Entwicklung des Charakters. Setzt man aber die Mosaiksteinen gleichenden kleinen Monologe nebeneinander, so entsteht ein zusammenhängendes, vollkommenes Bild Gretchens: (V. 530) Gretchens erster Monolog beginnt mit den bedeutungsvollen Worten: „Ich gäb' was drum, wenn ich nur wüßt, wer heut der Herr gewesen ist." Beim Flechten und Aufbinden der Zöpfe denkt sie in träumerischer Stimmung an das Erlebnis vom Morgen. Neugierde und ein wenig Eitelkeit lassen ihr den Vorfall besonders wichtig erscheinen, leise regt sich im Innern der heimliche Wunsch, jenem „Herrn" noch einmal zu begegnen. (V. 605) Die Erinnerung an den Fremden raubt ihr die Ruhe, doch ein altes Lied hilft ihr über die törichte Furcht hin. Da findet sie das Kästchen. „Wem mag die Herrlichkeit gehören? Wenn nur die Ohrring meine wären! Man sieht doch gleich ganz anders drein." Auch dieser Monolog schließt mit einem leisen Wunsche, unausgesprochen, nur halb gefühlt: könnte sie sich mit den Ketten und Ohrringen für jenen kühnen Fremdling, der sie angesprochen und seine Begleitung angeboten hatte, schmücken! (V. 1060) Unterdessen hat Gretchen bei Frau Marthe Faust kennen gelernt. In kurzem Selbstgespräch bekennt sie: Bin doch ein arm unwissend Kind, begreif nicht, was er an mir findt." Die folgende Monologepisode (V. 1066) im Liebesroman Gretchens hebt sich stark von der voraufgegangenen Stimmung ab. Die Leidenschaft ist in Gretchen erwacht, ihre Ruh' ist hin. Der Schluß des Monologs offenbart in seiner naturalistischen Herbheit Gretchens heiße und schrankenlos hingebende Liebe zu Faust. Da das Selbstgespräch hier schon vorausnimmt, was im folgenden Dialog näher angedeutet wird, nämlich Gretchens Zusage auf Fausts kühne Bitte, so entsteht keine Lücke, wenn man an dies — ohne Rücksicht auf den folgenden Dialog — Gretchens Monologbekenntnis V. 1268: „und bin nun selbst der Sünde bloß" anfügt.

Nunmehr folgen schnell zwei Monologe aufeinander, die den ganzen Seelenjammer des unglücklichen Mädchens fassen: zuerst lyrisch geformt in der Zwingerszene (V. 1278), dann dramatisch-naturalistisch in der Domszene, dem Höhepunkt der Darstellung (V. 1311). — Zu diesen Selbstgesprächen Gretchens treten noch sieben weitere der Gretchentragödie zugehörige Monologe, gesprochen von Faust, Mephisto, Valentin und Marthe. Die Monologe Valentins und Marthes haben einen mehr exponierenden, episch berichtenden Charakter, Mephistos Selbstgespräche sind kurz und reflektierend: am wichtigsten sind die Monologe Fausts, besonders der Monolog „Willkommen süßer Dämmerschein."

Wie im Guckkasten ziehen die einzelnen Szenenbilder der Gretchentragödie am Auge des Zuschauers vorüber. Jede Szene hat ihre bestimmte Stimmung, ihren in sich abgeschlossenen Charakter; nur der allgemeine Verlauf der Handlung verbindet sie mit Vorangegangenem und Folgendem. Die den dramatischen Gesetzen völlig widerstrebende Selbständigkeit, der enge Rahmen, in den die Szenen gespannt sind, die Beschränkung auf die episodische Darstellung eines Zustandes und der Verzicht auf eine breit sich anbahnende Entwicklung des Konflikts, alles dies gibt den Szenen, die Monologe enthalten, einen liedartig-lyrischen Charakter. Dazu kommt, daß Goethe auch nach außen hin in der Form durch Einteilung des Monologs in Strophen, den Eindruck des Lied- und Gedichtartigen noch verstärkt hat. Monologe, wie „Meine Ruh ist hin" oder „Ach neige Du Schmerzenreiche", unterscheiden sich in Nichts von vielen Gedichten Goethes, die in seinen lyrischen Sammlungen oder in Romanen verstreut stehen (z. B. Mignons Lied: Nur wer die Sehnsucht kennt). Auch dem Monolog Fausts V. 539: „Willkommen süßer Dämmerschein" liegt möglicherweise die Anregung durch ein lyrisches Gedicht zu Grunde. D. Jakoby weist im Goethe-Jahrbuch 1880 S. 191 auf die Verwandtschaft zwischen diesem Selbstgespräch und dem Gedicht: „An Belindens Bette" von J. G. Jacobi hin.[85]) — Alle Monologe aber haben eine Fülle lyrischer Stimmungen. Schon daß die Selbstgespräche immer in einer angemessenen Umgebung oder bei einer bestimmten Beschäftigung gesprochen werden, hebt die Intimität. „Im süßen Dämmerschein" der kleinen Stube Gretchens ergreift Faustens Herz „die süße Liebespein", die ihm die lyrischen Reflexionen, die Worte andächtiger Betrachtung eingibt (V. 539). Im abendlich-dunklen, schwülen Zimmer, beim Ausziehen, singt Gretchen das Lied vom König in Thule (V. 605). Am Spinnrocken bei der Arbeit denkt sie an den Geliebten (V. 1066). Auf dem Heimwege vom Brunnen, beim Gebet vor der Mater dolorosa und im Dom, überall peinigt sie das böse Gewissen, das sie zum Sprechen, zum Bekenntnis ihrer Schuld drängt. — In den

Eröffnungsmonolog des Faust wird stärker als in die Selbstgespräche der Gretchentragödie die lyrische Naturstimmung hineingezogen. Naturbilder, in denen Faust schwelgt, in denen er Ruhe und Befriedigung findet, sind häufiger verwandt. Er apostrophiert den Mond, er sehnt sich auf die Höhen der Berge, ins weite Land. Wie anders wirken diese lyrischen Naturstimmungen, als etwa die Empfindungen Klingers, Lenzens und Schillers. Aus dem innersten Kern der Dichtung heraus sind sie gesprossen, in organischem Zusammenhang stehen sie mit der das Drama beherrschenden Idee. —

Bei den Dichtern, die einer fortschreitenden Entwicklung fähig sind, beginnt — wie auch bei den Monologuntersuchungen beobachtet werden konnte — eine allmähliche Abwendung von der Darstellung krasser und wirrer Sturm- und Drangprobleme zum geläuterten Inhalt des klassischen Dramas; gleichmäßig mit diesem inneren Fortschritt geht Hand in Hand die äußere Idealisierung der Form. Selbst ein so formloser Dramatiker wie Lenz hat das richtige Gefühl für die Weiterbildung der Gestalt des Dramas. Sein unter allen Entwürfen am weitesten gediehenes Fragment: Katharina von Siena, ist nach Inhalt und Form als Vorläufer des klassischen Dramas zu werten. Einen ähnlichen Weg schreitet Schiller. Während die Jugenddramen noch ganz die Erzeugnisse einer Sturm- und Drangnatur sind, wird schon im Don Carlos der Ausdruck maßvoller und ruhiger. Noch schneller durchläuft diese Bahn Goethe, der nur im Götz rückhaltlos dem naturalistischen Stil gehuldigt hat. Obgleich diese Entwicklung eine Angelegenheit des ganzen Dramas ist, nicht eine besondere Eigentümlichkeit des Monologs, so ist es dennoch notwendig, zu verfolgen, welche Veränderungen dieser allgemeine neue Stil für das Selbstgespräch mit sich gebracht hat. Zu solcher Untersuchung eignen sich am günstigsten die Monologe im Urfaust, da in ihnen noch hart naturalistische Elemente mit idealistischen Fiktionen kämpfen. Scherer macht auf diese Stilverschiedenheiten in seinen Betrachtungen über Goethes Faust bereits aufmerksam. Bei der Gelegenheit definiert er das Wort „idealistisch“: Idealistisch nenne ich solche (d. h. V. 1066—1105, 1278—1310) Fiktionen, weil sie ein allgemeines Bild der Menschheit voraussetzen, das nicht nach der Natur, sondern nach seiner Brauchbarkeit für dichterische Zwecke konstruiert ist“. Die naturalistische Form des Dramas wie des Monologs wurde bisher von den Stürmern und Drängern angestrebt. Ohne sich um die beengenden theoretischen Gesetze Gottscheds und der Franzosen zu kümmern, hatte man stets ein gewisses Maß der Wahrscheinlichkeit bei der Bildung des Selbstgesprächs beobachtet. Während hierfür noch die Monologe im Götz Zeugnis ablegen, deuten die Selbstgespräche in Stella bereits

die Stilwandlung an. Der Urfaust, der in der Zeit zwischen der Bearbeitung des Götz und der Abfassung des Schauspiels für Liebende entstanden ist, nimmt eine Mittelstellung zwischen den beiden Stilen ein.

Am ehesten zeigen sich für die Idealisierung des Stoffes die Charakterisierungsmonologe empfänglich. In der Natur der Aufgabe liegt es, schon rein äußerlich im Interesse der Klärung des Charakters lieber ein Zuviel ausführlicher Darstellung als zu wenig zu geben, somit die Grenzen der im Leben üblichen Ausdehnung eines Monologs zu überschreiten und auf die enge Innehaltung der Wahrscheinlichkeit zu verzichten. Als eine zwiefache Notwendigkeit ergibt sich dieser Verzicht für eine Tragödie, die wie der Faust allein auf der Darstellung psychologischer Probleme ruht. Der Dichter kann die zahllosen Zweifel, Sorgen, Vorwürfe und Leiden Fausts ebenso wenig im kurzen naturalistischen Monolog erschöpfend vorführen, wie er sie im Dialog offenbaren kann. Er muß zu dem idealisierten Selbstgespräch greifen, zu dem Monolog, der tatsächlich nie im Leben gesprochen wird, der aber das einzige Mittel ist, einen Blick in die Tiefen der Seele zu gewähren. Gehalt und Ausdruck des idealistischen Monologs entfernt sich daher weit von der Art der naturalistischen Darstellung. Mag es immerhin nicht unwahrscheinlich wirken, wenn Faust, der sich Tag und Nacht philosophischen Grübeleien hingibt, imstande ist, in ausführlichen Worten über sein Inneres Rechenschaft abzulegen; daß aber auch Gretchen ihre Gefühle und Empfindungen genau zergliedern und zerfasern kann, muß befremden, sobald man nach Gesetzen der realen Möglichkeit urteilt. Es ergeben sich hier für die Kritik des Monologs ganz neue Gesichtspunkte, die besonders für die Behandlung des Selbstgesprächs im klassischen Drama von großem Werte sind, in diesem Zusammenhange aber nur erwähnt werden können.

Die idealisierende Tendenz, die alles Krasse und Harte mildert und verinnerlicht, gibt auch der dramatischen Wirkung des Monologs neue Gesetze. Goethe hat zwar in seinen naturalistischen Dramen auch nie große äußere dramatische Effekte mit dem Monolog erzielen wollen, dennoch hat er aber hier und da im Götz und Clavigo gezeigt, daß er wohl imstande ist, seinen Monologen ein dramatisch sehr wirkungsvolles Gewand zu geben. Im Faust aber ist in allen Monologen der dramatische Charakter gedämpft. Inhalt und Form erfordern dies. Da der Dichter nie eine Entwicklung, immer nur einen Zustand, in dem sich der Sprecher befindet, schildert, kann er keine großen stofflichen Steigerungen wie Schiller in seinen Jugenddramen erzwingen; er muß vorsichtiger mit seinem Material umgehen, nur in langsamer Steigerung darf

er es veräußern. Von den Mitteln, die dem Monolog dramatische Kraft geben, wählt Goethe für die Faustmonologe nur den dramatischen Kontrast, aber er wird in so schlichter Form verwandt, daß er dem Selbstgespräch wohl bewegtes Leben, nicht aber eine theatralische Wirkung verleihen kann. Die Sehnsucht Fausts, aus dem dumpfen Mauerloch heraus zu fliehen ins weite Land, variiert der Dichter in verschiedenen Kontrasten, die breite Ausspinnung der Gegensätze jedoch verbietet ihm, eine unmittelbare dramatische Wirkung anzustreben. Kürzer und im Ausdruck knapper, daher dramatisch lebendiger, ist der Kontrast im Faustmonolog V. 539 herausgearbeitet, ebenso auch die Gretchenmonologe, in denen Goethe die schuldbewußte Sünderin mit dem einst unschuldigen Gretchen kontrastiert (V. 1268, 1311). Immer aber sind die Kontraste aus einem inneren Konflikt geboren, nicht, wie so häufig bei Schiller, aus dem für dramatische Darstellung wirkungsvolleren Kampfe des Monologisierenden mit der Außenwelt. Die lyrischen Stimmungen, die den Charakter der Monologe im Faust prägen, ihre liedartigen Formen, in die sie gefaßt sind, sind der dramatischen Ausgestaltung des Monologs gleichfalls hinderlich. Mimische Vorschriften, die das gesprochene Wort durch Handlung verlebendigen, finden sich in den naturalistischen Monologen häufiger als in den idealisierten Selbstgesprächen. Nicht ausgeglichen ist die sprachliche Form. Während sie in den Monologen V. 461, 530, 719 völlig undramatisch ist, erreicht Goethe in affektreichen Monologen den lebendigsten Ausdruck dramatischer Kraft. Die dramatischste und zugleich intimste Sprache besitzt Monolog V. 539. Alles was Faust fühlt oder sieht, personifiziert er. Er apostrophiert den „süßen Dämmerschein", „die süße Liebespein", den Sessel, in den er sich wirft. Er spricht in Gedanken mit Gretchen, als wenn sie vor ihm stände. Die Natur ruft er bewundernd an, sich selbst fragt er: „Und du — Was hat dich hergeführt?" Auch Fausts Eingangsmonolog besteht in langen Partien aus einer bloßen Nebeneinanderreihung von Apostrophen (V. 33 bis 44, 56 bis 76, 101 bis 106). In den Monologen Gretchens finden sich, abgesehen von dem Gebet an die Mater dolorosa, keine Apostrophen. Die Sprache ist namentlich in den naturalistischen Monologen schlicht und einfach gehalten, ganz in der Art, wie etwa ein Mädchen niederen Standes im Monolog sprechen würde. Die idealistischen, liedartigen Monologe (V. 1066, 1278) sind pathetischer; kunstvoller sind die Sätze gebildet. Die langen Perioden (V. 1278), die Verwendung des Enjambements rauben den Gesprächen den Eindruck der Unmittelbarkeit. Die Gefühle und Empfindnugen, die die Monologisierenden aussprechen, treten nicht mehr brutal, tendenziös aufdringlich wie bei den Stürmern hervor, sondern abgeklärt

werden sie in geläuterte Form gegossen. Die Wirkung dieser Monologe im Theater ist daher nicht mehr eine äußere, krasse, aber theatralische, sondern eine innerliche, auf die feinsten Instinkte im Menschen berechnete. Drum urteilt Scherer:[86] „Vergegenwärtigt man sich die Theaterwirkung der Domszene und vergleicht damit die des Monologs vor der Mater dolorosa, so kann man nicht zweifeln, daß die ersten das ganze Publikum, auch die letzte Galerie ergreifen wird, während die zweite auf zarte Herzen berechnet ist." Mit diesem Resultat haben die Monologuntersuchungen bereits den Boden des Sturm- und Drangdramas verlassen und Neuland betreten. Stoff und Form des idealistischen Selbstgesprächs kündigen die Nähe des klassischen Dramas an.

Abseits von der Entwicklung des Selbstgesprächs stehen die Monologe in Goethes Satiren, die in bewußter Anlehnung an die Monologe der Sachsischen Fastnachtsspiele Kinder einer literarischen Laune des Verfassers sind. Die schlichte kunstlose Art, mit der sich Hans Sachs in seinen Fastnachtsspielen gibt, ist Goethe für die Nachahmung willkommen, sie ist „so bequem zur Poesie des Tages." Da er durch die derben Mittel dieser primitiven Kunst humorreiche Wirkungen gewinnt, so beschränkt und beschneidet er sie nirgends, sondern bildet sie genau so einfach und anspruchslos, wie sie ihm die Vorlage bietet. Die Monologe tragen daher nicht den Charakter und die Eigentümlichkeiten des Goetheschen Monologs, sondern durchaus die des Sachsischen Selbstgespräches.

Zur Klärung und vereinfachten Darstellung der Handlung dient in erster Linie der Monolog in den Satiren. Drum steht er am Anfange des Spiels, exponiert die Verhältnisse, die bei Beginn des Stückes vorliegen und bereitet das Kommende vor (Satyros, Künstlers Erdenwallen, Fastnachtsspiel vom Pater Brey, Hanswursts Hochzeit). In Form des epischen Berichts erzählt der Einsiedler im Satyros von seinem friedlichen Waldleben in Shakespearescher Breite, umständlich und weit ausholend klagt der Würzkrämer im Fastnachtsspiel über das Teufelspfäfflein, das ins Land gekommen ist, schwatzt Kilian Brustfleck in Hanswursts Hochzeit von seiner „moralisch-politischen" Erziehungsmethode. Immer redet der Monologisierende zum Publikum, das er über seine Lage aufklären will. Drum beginnt der Einsiedler (Satyros I. Akt), damit die Zuschauer nicht glauben, er lebe einsam, seinen Monolog mit den Worten:

> Ihr denkt, ihr Herrn, ich bin allein,
> Weil ich nicht mag in Städten sein.
> Ihr irrt euch, liebe Herren, mein.

Drum sagt Palandrino (Pater Brey), sich dem Publikum vorstellend:

Da bin ich nun durch viele Gefahr
Zurückgekehrt im dritten Jahr.

Wie die Sachsischen Selbstgespräche hauptsächlich der lehrhaften Reflexion gewidmet sind, so verwendet sie Goethe auch zu einem ähnlichen Zwecke. Satirische zusammenhängende Betrachtungen über Menschen und Zeitverhältnisse bilden den Inhalt der Goetheschen Monologe (Satyros I₁, II, Pater Brey, Eröffnungsmonolog, Hanswursts Hochzeit). Meist schildert Goethe in den Reflexionsmonologen einen bestimmten Zustand, in dem sich der Sprechende befindet, z. B. den der Beschaulichkeit (Satyros I. Akt), des Unmuts (Pater Brey usw.); seltener bringt er eine Entwicklung, z. B. im zweiten Akt des Satyros. Die andeutende Form und skizzenhafte Ausführung dieses Stückes zwingt den Dichter, die mäkelnde Unzufriedenheit und boshafte Undankbarkeit des Satyros in einen Monlog, der den ganzen Akt umfaßt, eng zusammenzudrängen. Zugleich dient ihm dieses Selbstgespräch zur Verkörperung und Verspottung bekannter Sturm- und Drangtendenzen. Bei der didaktisch-ironisierenden Breite des Monologs kann naturgemäß eine dramatische Wirkung nicht aufkommen. Sie ist auch nicht beabsichtigt. Immerhin aber sind die Reflexionsmonologe bei Goethe dramatischer als bei Hans Sachs, weil es ihnen nicht an lebendigem Affekt fehlt. Auch die Naturstimmung und lyrische Empfindung unterscheidet die Goetheschen Selbstgespräche von den nüchternen epischen Monologen des Fastnachtsspieldichters.

Literatur.

J. G. Herder: Fragmente einer Abhandlung über die Ode, Lebensbild, Bd. 1, Abt. 3, 1. Erlangen 1846.

J. M. R. Lenz: Anmerkungen übers Theater. Ges. Schriften, herausg. v. L. Tieck. Berlin 1828. Bd. 2.

Mercier: Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique. 1773.

A. Eloesser: Das bürgerliche Drama. Berlin 1898.

J. Minor: J. G. Hamann. Frankfurt 1881.

E. Schmidt: Richardson, Rousseau, Goethe. Jena 1875.

Biese: Die ästhetische Naturbeseelung in antiker und moderner Poesie. Zeitschr. f. vgl. Literaturgesch. Berlin 1887. Bd. 1.

Fr. Düsel: Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings. Theatergesch. Forschungen. Bd. 14.

R. Franz: Der Monolog und Ibsen. Halle 1906.

W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Bd. 4.

R. Genée: Geschichte der Shakespeare-Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

B. Lott: Der Monolog im englischen Drama vor Shakespeare. Greifswald 1909. Diss.

R. Fischer: Der Monolog in Macbeth. Wien 1902. Beitr. zur neueren Philologie.

W. Scherer: Poetik. Berlin 1888.

E. Kilian: Dramaturgische Blätter. München 1905.

G. Freytag: Technik des Dramas. Leipzig 1863.

W. Wundt: Grundriß der Psychologie. Leipzig 1911.

Goethes Werke: Jubiläumsausgabe.

A. Bielschowski: Goethe und seine Werke. München 1909.

R. Weißenfels: Goethe im Sturm und Drang. Halle 1894. Bd. 1.

Minor und Sauer: Die zwei ältesten Bearbeitungen des Götz von Berlichingen. Stud. z. Goethe-Philologie. Wien 1870.

O. Brahm: Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Straßburg Qu. u. F. 1880.

M. Rieger: Klinger und die Sturm- und Drangperiode. Darmstadt 1880.

B. Seuffert: Maler Müller. Berlin 1877.

G. Kutschera v. Aichbergen: J. A. Leisewitz. Ein Beitrag zur Geschichte d. d. Literatur im 18. Jahrh. Wien 1876.

E. Schmidt: Lenz und Klinger. Berlin 1878.

E. Schmidt: H. L. Wagner, Goethes Jugendgenosse, 2. Aufl. Jena 1879.
Schiller: Sämtliche Schriften herausg. v. K. Goedecke. Bd. 2 und 3.
J. Minor: Schiller. Berlin 1890.
O. Brahm: Schiller. Berlin 1888.
R. Weltrich: Fr. Schiller. Stuttgart 1899.
Bellermann: Schillers Dramen. Berlin 1888.
J. Petersen: Schiller und die Bühne. Straßburg Qu. u. F. 1904.

W. Scherer: Aufsätze über Goethe. Berlin 1886.
W. Scherer: Aus Goethes Frühzeit. Straßburg 1879.
K. Engel: Das Volksschauspiel Faust. Oldenburg 1874.
E. Schmidt: Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt. Weimar 1888.

Anmerkungen.

[1]) Gottsched: Critische Dichtkunst.
[2]) Hédelin: Pratique du Théâtre. 1657. Chap. III.
[3]) Die Darstellung des Verhältnisses der Poetiker des 17. und 18. Jahrhunderts zum Monolog ist eine kurz zusammenfassende Repetition des ersten Kapitels von Friedrich Düsels „Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings." Theatergeschichtliche Forschungen, herausg. von Berthold Litzmann. Bd. 14. 1897.
[4]) Mendelssohn: Gesammelte Schriften. I. S. 321 f.
[5]) Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wien 1768.
[6]) „Wir kritisieren nicht nach Hédelin oder Racine, sondern aus unserem Gefühl" (Herder in seiner Kritik über Gerstenbergs Ugolino).
[7]) Herder: Fragmente einer Abhandlung über die Ode. Herders Lebensbild. 1. Bd., 3. Abt., 1. Hälfte, S. 61.
[8]) Fr. Th. Vischer: Aesthetik, Bd. 3, S. 1378.
[9]) Youngs Klagen oder Nachtgedanken, übers. von J. A. Ebert, Braunschweig 1768.
[10]) Youngs Klagen. Bd. 1, S. 56, Anm. Eberts.
[11]) Ossians Fingal, übers. v. R. Jachmann, Reclam, S. 33.
[12]) Goethes Uebersetzung in den Leiden des jungen Werther.
[13]) Leo: Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik. Berlin 1908. Abhandlung der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, S. 2. ff.
[14]) E. Schmidt: Richardson, Rousseau, Goethe, S. 78.
[15]) Lenz: Anmerkungen übers Theater.
[16]) E. Kilian: Dramaturgische Blätter.
[17]) Lenz: Anmerkungen übers Theater.

[18]) Goethe über Gotik.

[19]) J. Grimm: Kleine Schriften, Bd. 3.

[20]) Auf eine andere Stelle in Dichtung und Wahrheit, wo Goethe einem Gewitter entgegengeht und bei nahendem Sturmwind singt: „Wen du nicht verlässest, Genius“, ist bereits hingewiesen.

[21]) K. Ph. Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Reclam.

[22]) S. 315.

[25]) Mit a ist die erste, mit b die zweite Fassung des „Götz von Berlichingen“ bezeichnet.

[26]) Siehe Düsel S. 17.

[27]) Siehe Grimm: Kl. Schriften, Bd. 3, S. 293.

[28]) Seuffert: Maler Müller, Berlin 1877. S. 160.

[29]) W. Körte: Albrecht Thaer, Beilage 7.

[30]) Leisewitz an Reinwald, 21. Dezember 1779, s. Kutschera von Aichbergen: J. A. Leisewitz, Wien 1876.

[31]) Teutscher Mercur, 1774, S. 238 ff: Bei so mancher Stelle, woran man den Meister erkennt, scheint er sich zuweilen vom Monolog in den Erzählungston zu verlieren, nicht immer gleich lebendige Gemälde zu geben, zuweilen ein wenig rednerisch überzuströmen, auch mitunter zu lang reden zu lassen. Wenn Clavigo . . . kalt genug ist, im ersten Augenblick, da er Marien wiedersieht, eine ausgearbeitete Apologie von zwei Seiten herzusagen, muß man ihn hassen, zumal wenn er hernach selbst sagt: Ich hätte mich zu Deinen Füßen werfen, stumm meinen Schmerz, meine Reue ausweinen wollen, Du hättest mich auch ohne Worte verstanden.

[32]) A. W. Schlegel: Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. 2. Teil. Heidelberg 1809. S. 404.

[33]) Der teutsche Mercur, Weimar 1774, Bd. 8, S. 329.

[34]) Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen, Leipzig 1776, 14. März.

[35]) Freiwillige Beiträge zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit. 1776, 2. April.

[36]) Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen, Leipzig 1776, 14. März.

[37]) Berlinisches Literarisches Wochenblatt, Berlin u. Leipzig 1776, 13. April.

[38]) Beytrag zum Reichspostreuter, Altona 1776, 8. Februar.

[39]) S. 62.

[40]) Düsel, S. 52.

[41]) M. Rieger: Klinger und die Sturm- und Drangperiode. Darmstadt 1880.

[42]) Othello II$_1$, Julius Cäsar I$_2$, II$_1$, Lear I$_2$, Macbeth I$_{5,7}$, II$_1$, IV$_1$, Richard III.: I$_{1,2}$.

[43]) Othello III$_3$, Wintermärchen I$_2$.

[44]) Richard III.: V$_3$, Hamlet II$_2$, III$_3$, IV$_4$, Antonius und Cleopatra I$_2$, IV$_9$, Wintermärchen III$_3$.

[45]) Romeo und Julie II$_2$.

[46]) Romeo und Julie II$_{1,2}$.

[47]) Romeo und Julie V$_3$.

[48]) Othello V$_2$, Richard III.: I$_2$, Cymbelin II$_2$.

[49]) Antonius und Cleopatra IV$_{9,12}$, Romeo und Julie V$_{2,3}$.

[50]) Cymbelin II$_2$, Hamlet III$_3$.

[51]) Lessings sämtliche Schriften, herausg. v. Lachmann-Muncker. Bd. 21, S. 104.

[52]) **Dramatischer Nachlaß, herausg. v. K. Weinhold, Frankfurt 1884.**
[53]) Dramatischer Nachlaß.
[54]) Schiller an Dalberg: „Um den Macbeth hat er nicht das geringste Verdienst“.
[55]) 22. Buch.
[56]) Seuffert, S. 190.
[57]) Vorrede zu den Räubern.
[58]) Siehe a. Situation aus Fausts Leben.
[59]) Seuffert a. a. O.
[60]) Räuber I_3, vgl. mit Götz von Berlichingen I_2, Räuber IV_1a mit Stella I_6, Götz von Berlichingen I_5.
[61]) Erfurtische Gelehrte Zeitung.
[62]) Mit a ist die erste, mit b die zweite Fassung der Räuber bezeichnet.
[63]) Jonas: Schillers Briefe, I., S. 42.
[64]) Jonas: I., S. 42.
[65]) Jonas: I., S. 42.
[66]) Vorrede zu den Räubern.
[67]) Petersen: Schiller und die Bühne, 1904. S. 460.
[68]) Düsel: S. 54.
[69]) K. Heinemann: Vorhang und Drama. Grenzboten 1890, I.
[70]) Schiller: Ueber das gegenwärtige teutsche Theater.
[71]) Düntzer: Schillers Räuber, S. 179.
[72]) Siehe S. 37.
[73]) O. Brahm: Schiller.
[74]) „Es ist in diesem Stücke des Sittenlehrens und Predigens nur zu viel.“ Pfälzisches Museum. Bd. 1.
[75]) Minor: Schiller, S. 331.
[76]) Minor a. a. O.
[77]) Bibliothek der neuesten theologischen, philosophischen und schönen Literatur. Zürich, 1784.
[78]) Einteilung nach Plümickes Bearbeitung; gemeint ist Monolog I_2.
[79]) Düsel, S. 71.
[80]) Petersen, S. 69.
[81]) Leo a. a. O.
[82]) Jonas, I., 156.
[83]) Dichtung und Wahrheit, XII. Buch, S. 113. Jubiläumsausgabe.
[84]) Kuno Fischer: Goethes Faust. Heidelberg 1902. S. 225.
[85]) Jedenfalls ist diese Verwandtschaft wahrscheinlicher, als die mit dem Monolog Jachimos (Cymbelin II_2), der, nach Byrons Meinung, Goethe bei Fausts Selbstgespräch vorgeschwebt hat.
[86]) Scherer: Betrachtungen über Goethes Faust.

Inhaltsübersicht.

Lebenslauf.

Ich, Hermann Grußendorf, bin als Sohn des Redakteurs Heinrich Grußendorf am 2. März 1891 zu Braunschweig geboren, habe dort das Herzogliche Wilhelm-Gymnasium besucht und im Herbst 1910 das Abiturientenexamen bestanden. In Göttingen habe ich sodann drei Semester Deutsch und Geschichte studiert. Meine Lehrer waren hauptsächlich die Professoren Schröder, Weißenfels, Lehmann und Brandi. Vom Sommersemester 1912 bis zum Wintersemester 1913/1914 weilte ich an der Universität zu München. In München wählte ich als drittes Studienfach Kunstgeschichte. Besucht habe ich dort die Vorlesungen und Uebungen der Professoren Muncker, Paul, von Heigel und Wölfflin. Von allen meinen Lehrern habe ich Herrn Professor Dr. Muncker am meisten zu danken, da er mir während meiner Studienzeit stets wohlwollendes Vertrauen geschenkt und mir für die vorliegende Arbeit wertvolle Anregungen gegeben hat.